

**BİR AUTEUR YÖNETMEN OLARAK
FATİH AKIN SİNEMASI**

Elif YILDIRIM

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo-Tv-Sinema Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
2015
(Her Hakkı Saklıdır)**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI**

Elif YILDIRIM

BİR AUTEUR YÖNETMEN OLARAK FATİH AKIN SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU**

ERZURUM-2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

...../...../20....

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " *Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih AKIN Sineması* " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

16/06/2017

[Tarih ve İmza]

Fatih AKIN

[Öğrencinin Adı Soyadı]





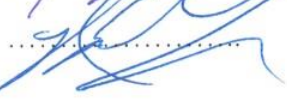
T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Elif YILDIRIM tarafından hazırlanan bu çalışma 16. / 06. / 2015. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Radyo Tv. Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU İmza: 
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Bülent YILMAZ İmza: 
Jüri Üyesi Doç. Dr. Hasan GÜLLÜ İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AUTEUR ve GÖÇMEN BİR YÖNETMEN OLAN FATİH AKIN SİNEMASINI ELE ALMAK İÇİN KAVRAMSAL ve KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. FİLM KURAMI, AUTEUR KURAM, İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ, FİLM NOİR	10
1.1.1. Film Kuramları	11
1.1.2. Auteur Kuram.....	17
1.1.3. Kara Film-Film Noir, Gelişim Evreleri ve Genel Özellikleri.....	21
1.1.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçi Kuram ve Genel Özellikleri.....	29
1.2. GÖÇ, GÖÇMEN, KÜLTÜR, KİMLİK KAVRAMLARI	38
1.2.1. Göç Kavramı	38
1.2.2. Göç Kuramları	39
1.2.2.1. İşlevsel Kuram	39
1.2.2.2. Marksist Çatışma Kuramı	41
1.2.2.3. Genel Sistemler Kuramı	42
1.2.2.4. Modernleşme ve Gelişme Kuramı	42
1.2.2.5. Merkez Çevre İlişkileri Kuramı	42
1.2.2.6. Dünya Sistem Teorisi Kuramı	43
1.2.3. Göçmen Kavramı	44
1.2.4. Kültür.....	47
1.2.4.1. Kültürün Özellikleri.....	48
1.2.4.2. Milli kültür.....	48
1.2.5. Kimlik.....	49
1.2.5.1. Milli Kimlik	49
1.2.5.2. Kültürel Kimlik.....	49
1.2.5.3. Diasporik ve Melez Kimlik	50
1.2.6. Kimlik ve Küreselleşme	51

1.3. TÜRKİYE-ALMANYA İŞÇİ GÖÇÜ.....	51
1.3.1. Türkiye Almanya İşçi göçünün Kısa tarihi	52
1.3.2. 2.ve 3. Kuşak Göçmenler	57
1.3.3. Metissage Sineması	61
1.3.4. Metissage Sinemasında Göçmenin Sunumu	63

İKİNCİ BÖLÜM

FATİH AKIN'IN HAYATI ve FİLMLERİ

2.1. FATİH AKIN'IN HAYATI.....	67
2.2. FATİH AKIN SİNEMASI'NIN İNCELENMESİ.....	73
2.2.1. Filmlerin Konusu.....	73
2.2.2. Fatih Akın Sineması'nda Göçmenliğin Sunumu.....	77
2.2.3. Fatih Akın Filmlerinde Kullanılan Aksanlı ve Etnik Kodlar	81
2.2.4. Filmlerinde Kullandığı Ortak Temalar	87
2.2.5. Fatih Akın Filmlerinde Yabancılaştırma	91
2.2.6 Fatih Akın Filmlerinde Öykü ve Söylem	93
2.2.7. Fatih Akın Sineması'nda Kullanılan Dil	94
2.2.8. Fatih Akın Filmlerinde Kullanılan Kurgu ve Teknik Özellikler	97
2.2.9. Fatih Akın Filmlerinin Görsel ve İşitsel Özellikleri.....	101
2.2.10. Fatih Akın Filmlerinde Mekân Kullanımı	102
2.2.11. Fatih Akın Filmlerinde Din Olgusu.....	108
2.2.12. Fatih Akın Filmlerinde Kadın ve Erkek Karakterler.....	110
2.2.13. Fatih Akın Filmlerinde Müzik.....	116
2.3. FATİH AKIN'IN SANAT ANLAYIŞI.....	119
2.4. YENİ GERÇEKÇİLİK KURAMI İÇİNDE FATİH AKIN SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ	121
2.5. KARA FİLM KURAMI İÇİNDE FATİH AKIN SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ	122
2.6. FATİH AKIN FİMLERİNİN METİSSAGE SİNEMASI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	124
2.7. FATİH AKIN'IN GÖÇMENLİĞİNİN YORUMLANMASI.....	125

SONUÇ.....	127
KAYNAKÇA	137

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****BİR AUTEUR YÖNETMEN OLARAK FATİH AKIN SİNEMASI****Elif YILDIRIM****Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU****2015, 155 Sayfa****Jüri: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Danışman)
Doç. Dr. Adem YILMAZ
Yrd. Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR**

1945 yılından sonra Avrupa'ya ve özellikle Almanya'ya doğru başlayan göç dalgasının etkisiyle Türkiye sınırları dışında, aslen Türk ama aidiyet olarak Alman kültürüne yakın 3.kuşak bir Türk nesli ortaya çıkmıştır. Tam manasıyla ne Türkiye'de Türk, ne de Almanya'da Alman olamamış 1. ve 2. kuşaktan farklı olarak 3. kuşak bilimden sanata kadar kendilerine yaşadıkları toplumda önemli bir yer edinmişlerdir. Göçmen bir yönetmen olan Fatih Akın alanında önemli eserler ortaya koymuştur. Fatih Akın'ın bir Auteur yönetmen olduğu iddia edilebilir. Zaten çalışmanın varsayımı da buna dayandırılacaktır.

Bu çalışmada öncelikle Fatih Akın'ın Auteur yönetmen olarak anılmasında önemli bir yere sahip olan göç kavramına yer verilecektir. Göç, göçmen, kimlik, kültür gibi kavramlara ve başlıca göç kuramlarına genel manada bakılacaktır. Bu kavramların Fatih Akın Sineması'nda nasıl karşılık bulduğu ve nasıl temsil edildiği araştırılıp, içerik olarak göç, göçmenlik ve çok kültürlülük gibi konuları filmlerinde nasıl işlediği araştırılacaktır. Yönetmenin temelde etkilendiği İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Film Noir gibi kavramların yanı sıra, filmlerinde kullandığı ikili bakış açısı, sahneleme teknikleri, film yapma ve konu seçme stiline üzerinde durulacaktır. Günümüzde değişen sinema anlayışı içinde Fatih Akın Filmlerinin yeri, önemi ve Türk Sineması'na katkıları değerlendirilecektir. Ayrıca, Akın'ın filmlerinde kullandığı dil, mekân seçimi, öyküleme teknikleri, aksanlı ve etnik kodlar üzerinde çıkarımlar yapılacaktır.

Çalışmayla ilgili literatür taramasının yanı sıra teknik ve içerik yorumlamaya olanak sağlayacak şekilde, seçilen filmler izlenecek ve alt başlıklar oluşturacak, analizler yapılacaktır. Bir Auteur yönetmen olarak Fatih Akın filmlerinin Türk, Alman ve Dünya Sineması açısından değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Auteur, göçmen, kimlik, kültür, sinema, yönetmen.

ABSTRACT**MASTER THESIS****FATİH AKIN CINEMA AS AN AUTEUR DIRECTOR****Elif YILDIRIM****Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU****2015, 155 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU****Assoc. Dr. Adem YILMAZ****Assist. Prof. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR**

After 1945, under the influence of the waves of immigration that began into Europe, especially to Germany, outside the borders of Turkey, originally Turkish but close to the German culture of belonging, a 3rd generation of Turks has emerged. Literally, neither they could be Turkish in Turkey, nor have to be German in Germany, unlike the first and second generations, the third generation have obtained an important place from science to art in the society they live in. As a director, Fatih Akin has revealed important works in the field. It could be claimed that Fatih Akin is an auteur director. Already the assumption of the work will be based on it.

In this study primarily, it will be given an include to the concept of immigration which has an important place to referred Fatih Akin as an auteur director. It will be examined in general; concepts such as migration, immigration, identity, culture and the main migration theories. It will explore how these concepts represented and correspond in Fatih Akin's cinema, and besides, it will be investigated how he committed topics as content; such as migration, immigration and multiculturalism in his films. The director basically influenced by Italian neorealism, as well as concepts such as Film Noir, it will focus on binary perspective used in his films, staging techniques, the topic of choosing a style and film making. Today, in the understanding of the changing cinema, Fatih Akin film's place, importance, location and the contributions to Turkish cinema will be evaluated. In addition, inferences will be made on the language used in Akin's films, the choice of venue, narration techniques, accented and ethnic codes.

As well as the literature search about the work, in order to allow technical and content interpretation, selected films will be monitored and analyzed to create diligence subtitles. As an auteur director Fatih Akin's films will be evaluated in terms of Turkish, German, and world cinema.

Keyword: Auteur, immigrant, identity, culture, cinema, director.

GİRİŞ

Sinema basitçe hareketli görüntülerin bir perde üzerine yansıtılması olarak tanımlansa da derinliği ve yaygınlığı açısından hiçte azımsanmayacak bir etkiye sahiptir. “*Sinema yapıtı, zaman ve mekânı plastik bir malzeme olarak kullanabilen imgeler sistemidir. Sinema sanatı ise, görüntü diliyle yapılan bir tür anlatı sanatıdır*” (Demirbilek, 1994: 1). 20.Yüzyılda gelişmiş bu sanat, daha önce yaygınlık kazanan resim, heykel, müzik, mimarlık gibi çeşitli sanat dallarına dayalı, büyük teknik beceri gerektiren karmaşık bir sanattır. “*Görüntü diliyle yapılan bu anlatı sanatı, şüphesiz ki yüzyılımızın en önemli ve etkili iletişim aracıdır*” (Demirbilek, 1994: 1). Yazıda ve konuşma dilinde kullanılan sözlerin sinemaya yansıyan şekli imge ya da filmsel resimdir.

1895 yılında Lumiere kardeşlerin Paris’te bir kafede yaptıkları ilk gösterimle tarihteki yerini alan sinema, önceleri sadece teknik bir buluş iken çok kısa bir zaman içinde kitlesel bir etkiye sahip önemli bir sektör haline gelmiştir. Sinema ilk etapta çekilen belgesel filmler yoluyla bilinmeyen dünyaları anlatan eğitici bir özelliğe sahiptir. Daha sonra Melies gerek yeni çekim teknikleri gerekse öncekilerden farklı mizansenini ile filmlerinde, dış mekân ve doğal ortamlar yerine dekor, kostüm, ışık ve bazı özel tekniklerle oluşturduğu farklı bir dünya yaratmıştı. Yönetmenin keşfettiği aslında kendi gerçekliğini yaratmak ve sinemanın imkânlarından yararlanarak zamana ve mekâna müdahale edebilmektir. Bu da sinemanın eğlendirici yanının da olduğunun keşfedilmesine olanak sağlamıştır. I.Dünya Savaşı ile aynı dönemde ABD sinemasında Dawid Griffith, “*Sinemayı salt bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp izleyiciyi aynı zamanda düşünmeye de yönelten, çok yönlü bir anlatım aracına dönüştürmüştür*” (<http://www.turkcebilgi.com/sinema>). Zaman içinde çeşitli sinema türleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Aydınların, edebiyatçıların ve büyük yazarlarında sinemaya ilgi duyması neticesinde sinemanın sanat yönü de keşfedilmiştir. Sinemaya ses, renk, üçüncü boyut gibi eklenen her yenilikle beraber bu sanata olan ilgi artmıştır.

Günümüzde sinema bir sanat dalı, büyük kalabalıklara ulaşabilen etkili bir kitle iletişim aracı, büyük paralarla desteklenen geniş bir ticari müessese, reklam, tanıtım ve pazar yaratan son derece güçlü bir endüstridir. “*Yaşamın gerçeklerini, kendi gereçleriyle yeniden kurgulayarak, çarpıcı bir biçimde dile getiren; yaşamdaki anlamı,*

güzellikleri duyumsatan; kötülük, çirkinlik ve çarpıklıkları sezdirenen bir sanattır”(Esen, 1996: 7). Bunun yanı sıra insanların her türlü duygularına, psikolojik durumlarına ulaşabilen gizli bir güç, bir propaganda aracı ve istenilen amaca ulaştırılan bir silah olarak kullanılabilir. 2. Dünya Savaşı sırasında Adolph Hitler ve 1917 Ekim Devrimi döneminde Sovyet yönetimi sinemayı kullanarak son derece etkili propaganda çalışmaları yapmışlardır. Günümüzde de özellikle Amerikan sineması başta olmak üzere, filmler yoluyla sürdürülen ideolojik ve kültürel propaganda çalışmaları devam etmektedir.

Baştan beri anlattığımız bu gelişmeler doğrultusunda bu çalışma içinde yer alan sinema kuramlarına kısaca değinilecek olunursa; Almanya’da ortaya çıkan *Ekspresyonist (Dışavurumcu) Akım*, savaş sonrasında karamsar ruh halini yansıtmaktadır. 1919 yapımı Robert Wiene’ni yönettiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* filmi kuramın en bilinen yapımıdır. Genellikle teatral bir havada, stüdyoda çekilen bu filmlerde dekor, makyaj ve aydınlatma büyük önem taşımaktaydı. *Avant-Garde* sinema 1924 yılında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Sinemaya şiirselliği getiren ve sinemanın uç noktalarda görsel tatlar sunabilen bir alan olduğunu gösteren bir akımdır. Özellikle Salvador Dali ve Louis Bunuel’in rüya ve fantezilerinden oluşan, alışılmadık, çarpıcı ve rahatsız edici sahneleriyle gerçeküstü sinemanın çok iyi örneklerinden biri sayılabilecek *Endülüs Köpeği* akımın önemli filmlerinden biridir. Sinema kuramlarına bakıldığında Sovyet sinemasının da bu bağlamda çok önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Ajitasyon ve propaganda için sinemaya özel bir önem veren Sovyet hükümeti, dünyanın ilk sinema okulu olan *Devlet Sinema Enstitüsü’nü (VGİK)* kurdu. SSCB’de kurgu üzerine geniş çalışmalar yapılmış olması kuramların geliştirilmesine yol açmıştır. Sergey Aizenştayn ve Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin, *Sovyet Kurgu Kuramcıları* içinde anılan önemli sinemacılarıdır. Dziga Vertov, kurmaca sinemaya karşı çıkararak belgesel görüntülerin düzenlenmesine dayanan *sinemagöz (kinoglaz)* kuramını ortaya atmıştır.

1918-1930 yılları arasında sinema adına var olan kuram *Formalist* yani *Biçimci Kuram*’dı. *Rus Biçimci* akımı da bu tarihlere rast gelmektedir. *Biçimci Kuramcıları*, filmlerini sinemanın bir tasarım ve anlatı formu olduğu üzerine inşa edip sinemanın kendine özgü dilini yeniden yorumlayıp, kullandılar. Kurgudan faydalanılıp, görüntü değişimlerinin seyirciyi nasıl etkilediğinin üzerinde durdular. *Marksist Kuram*’a genel

çerçevesinde bakıldığında, *Marksist Kuram*'ın 1930'lardaki Sovyetler Birliği'nin resmi kültür politikası olarak da görülebilecek katı bir sinema kuramı olduğu söylenebilir. 1920'li yılların parlak sinema anlayışından son derece uzak bu dönemde sinema, oldukça içine kapanmıştır. Bu kuramın en önemli ismi George Lukacs'tır. 1945 yılından sonra sesini biçimselcilere karşı yükselten isimlerden biri de eleştirmen Andre Bazin'dir. Onun gerçekçi sinema anlayışını benimsemesiyle *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* aynı döneme denk gelmektedir. Günümüz kuramcılarında bir nevi ustalık yapan Bazin'in yol göstericiliğinde pek çok kuramcı, fikirlerini onun öğretileri ışığında yazmışlardır. Bu sinemacılar arasında Jean-Luc Godard, Pierre Kast, François Truffaut, Eric Rohmer ve Claude Chabrol sayılabilir. Daha sonra bu sinemacılar *Fransız Yeni Dalga Sineması*'nı oluşturdular.

Konunun bu bölümünde Auteur Kurama geçmeden önce Türkiye'de sinemanın tarihçesine kısaca bakılacaktır. Günümüzde 100 yılı aşkın bir süredir var olan Türk sineması, başlangıcından bugüne değin, çeşitli dönemlerden ve gelişim aşamalarından geçmiştir. Dünya sinemasına bakıldığı zaman Türk sinemasının gelişmelerin gerisinde kaldığı görülmektedir. Bunun sinemanın ekonomik olarak destek görmemesinin yanı sıra toplumsal ve siyasi nedenlerden de kaynaklandığı söylenebilir. Türkiye'de ilk sinema gösteriminin ne zaman yapıldığına dair kesin bir tarih verilememekle beraber bir Türk tarafından çekilen ilk film, 14 Kasım 1914'de Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Aya Stefanos Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı bir belgeseldir. Muhsin Ertuğrul'un 1928'de çektiği *İstanbul Sokaklarında*, Türk sinemasının ilk sesli filmidir. 1950'li yıllarda ülkenin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal durumun etkisiyle sinema halk arasında tutulmuştur. Bu durum sinemada ticari kaygıları ortaya çıkarmış, filmlerde starlık sistemi ve çeşitli anlatım şablonları da oluşmaya başlamıştır. 1960 askeri darbesi ve 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı sayesinde Türk sineması toplumsal sorunlara eğilmiştir. 1970'li yıllar da ise bir yanda Yılmaz Güney ve onun Genç Sinemacılarının siyasi filmleri diğer yanda tamamen ticari amaçla çekilen seks filmleri yapılmıştır. "1980'ler ve sonrası yaşamın da sinemanın da belirleyicisi 12 Eylül askeri darbesidir. Darbeyle "kültür emperyalizmi"ne kapılar ardına kadar açılmıştır. Bu darbenin koşullarında yaşarken, film üretme ve izleme koşulları da paralel biçimde oluşmaktadır"(Esen, 2002:185). Arabesk film furyası bu dönemde başlamış, aynı dönemde ticari, bireysel ve özgürlükçü filmler de yapılmıştır. Ancak

Yeni Türk Sineması denilen 2000'li yıllar ve sonrasında özellikle Yavuz Turgul ve Ömer Kavur gibi eski ancak yenilikçi yönetmenlerin abartıdan uzak, ilgi çekici filmleriyle yeniden toparlanan Türk sineması son dönemde de özgün filmler yapan yönetmenlere kavuşmuştur. Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Ferzan Özpetek gibi yeni dönem yönetmenlerin filmleriyle sinema seyircisi, yeniden film izlemeye başlamıştır. Seçilen konuların ve yapılan filmlerin çeşitliliği, sınırsız bir alan yaratılmıştır. Fatih Akın, Nuri Bilge Ceylan, Ferzan Özpetek, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin özellikle yurt dışında büyük ödüller almaları, yine Fatih Akın gibi Türk asıllı göçmen yönetmenlerin filmlerinin dünya platformlarında büyük ilgi uyandırmasıyla artık günümüzde sanat ve ticari sinemada, Türk Filmleri'nin de Türk yönetmenlerinin de önemli bir yere sahip olmuştur.

Sinemanın evrensel etkisi o kadar büyüktür ki bu sanat dalının ticari boyutu da o ölçüde önem kazanmaktadır. Bu anlamda sinema bir eğlence ve eğitim aracı olmasının yanı sıra bir yatırım sektörü haline de gelmiştir. Günümüz sinema sektöründe özellikle Amerikan filmlerinin izleyiciye sunduğu hızlı kesmeler, aksiyonu yüksek sahneler ya da görsel efektleri sayesinde çabuk tüketilen ancak ilgi ve merak yaratan filmler göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra yerel kültürleri vasıtasıyla başka bir alandan bu ticari yarışa katılan Avrupa ve 3.Dünya sinemasının bir anlamda savaşımı görülmektedir. Yerel kültürlerin evrensel alanda temsili ile özellikle göçmen sinemacılar kendilerini ifade imkânı bulmuşlardır. Bu anlamda çalışma içinde metissage sinemasına ve Fatih Akın'ın bu sinema içinde ne kadar temsil edildiğine de bakılacaktır.

Baştan beri anlatılanlar ışığında Fatih Akın'ın sinemasına öncelikle onun Auteur ve göçmen yönetmen olduğu penceresinden bakılacaktır. Fatih Akın'ın Auteur yönü ilk önce biçim ve içerik olarak ele alınacaktır. Ayrıca auteur bir yönetmen olarak filmlerinde göçmenliğinin nasıl temsil edildiği, bu konu etrafında öne çıkan kuram ve terimler ışığında araştırılacaktır. Fatih Akın'ın etkilendiği film kuramları, özellikle *Film Noir* ve *İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin* filmlerinde nasıl temsil edildiğine de bakılacaktır.

Bu açıdan öncelikle *Auteur Kuramının* ne olduğuna değinilmiştir. *Auteur Kurama* bakıldığında ilk önce özgünlük ve stil kelimeleri ile karşılaşılmaktadır. Günümüze gelinceye kadar kuram içinde anılan bütün yönetmenlerin ortak noktası, kendi özgün stillerini, dokunuş ve düşüncelerini, yine kendi imzalarını yansıtır biçimde seyirciyle

paylaşmaları olmuştur. Kuramın yapılanmaya başladığı yıllardan günümüze kadar pek çok yönetmenin bu kendine has tarzı, onların diğer popülist yönetmenlerden farkını ortaya koymuş ve bir Auteur Yönetmen olarak anılmalarını sağlamıştır. Auteur kavramını ortaya atan Andrew Sarris'in makalesinde belirttiği üzere; *“Auteur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlamdır. Auteur kriterlerinin auteur'ün diğer filmleriyle de karşılaştırılması gerekir”*(Sarris, 2000: 9). Bir filme anlamı yönetmeni, senaryonun içeriği ve seyircinin o filmde çıkardığı anlamların ortak katkıları verir. Yani, sadece yönetmenin anlayışına, kullandığı tekniklere, kendisine özgü tema veya motiflere bakılarak ya da sadece bütün olarak senaryo incelenerek, sadece filmin seyirci tarafından nasıl algılandığı önemsiz olarak filmin anlamı çözülemez. Bu faktörler bir araya gelerek filmde anlam üretimini gerçekleştirirler. *“Auteur Teorisi, bir yönetmenin, film yapım sürecinin ticari araçlarını bir ressamın fırça ve boyasını kullandığı gibi kullanabildiğini iddia eder. Film yapım süreci, yönetmenin kişisel sanatsal dışavurumuna imkan veren bir ortamdır”*(www.gokhanyorgancigil.com). Özellikle *“Auteur Kuram”* ve *“Auteur Yönetmen”* kavramı ilk olarak 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından *“kameranın bir kalem olduğu ve yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebilirler”¹* diye yaptığı açıklamayla akademik bir terim olarak kabul gördüğü söylenebilir. *Auteur Teorisi'nde* filmi yapan kişinin sanatsal izlerinden çok bireysel olarak filmine kattığı unsurlara bakmak gerekmektedir. Yani bu kuram sanatçı odaklı bir kuramdır. Fatih Akın'ın filmlerine bakıldığı zaman kişisel yaşantılarının ve sanat anlayışının mutlaka her filmde bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. Bu anlamda yönetmenin her filmi kuram çerçevesinde detaylı olarak söylem, anlam, teknik ve tarihsel çerçevede incelenecektir. İzlenen ve değerlendirilen her filmde bu anlamda var olan imgeler etrafından detaylı çıkarımlarla Fatih Akın bir Auteur yönetmen mi? sorusunun cevabı araştırılacaktır.

Akın'ın bir Auteur yönetmen olup olmadığı değerlendirilirken bakılan kriterler ise, öncelikle *“teknik ustalık”* yani film dilini uygulayabilme yeteneği, ikinci olarak *“kişisel tarz”*ının yönetmenin kişisel imzası olup olmadığı yani yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olması, kendi filmlerinin bütününde kullandığı ortak özelliklerin

¹ Cahiers du Cinéma' (Sinema Defterleri), 1951 yılından beri yayımlanmakta olan aylık Fransız sinema dergisi. Sinema sanatının sorunları ve çözüm yolları üzerine teorik tartışmalar

varlığı araştırılacaktır. Son olarak yönetmenin kişiliği ile onun malzemesi arasındaki gerilimden doğan “içsel anlam”a, yönetmenin felsefesini ne kadar yansıttığına, kendine has, ayırt edici kişisel söylemi ve kullandığı anlatı dilinin özelliklerine bakılacaktır. Fatih Akın’ı Auteur kuram bağlamında teknik ustalığının özellikleri, stilinin oluşumu açısından sinema dilinin özellikleri, sinemasındaki içsel anlam, mekân, karakter ve tema özellikleri bakımından analizini yapmak için filmlerinin detaylı incelemesi yapılacaktır.

Fatih Akın’ın hayatını ve film üretimini ve dolayısıyla Auteur yönünü etkileyen bir başka unsurda onun bir göçmen olmasıdır. Bu anlamda göç, göçmen, kimlik, kültür ve küresellik kavramları üzerinden yürütülen literatür araştırması, yazılı eserlerin okunup değerlendirilmesi yapılacaktır. Genel hatlarıyla bu konuyu şu şekilde özetleyebiliriz:

Göç ile ilgili olarak ilk kavramsal yaklaşımı İngiliz nüfus bilimcisi Robert Maltus yapmış ve nüfus artışını göç olgusu ile ilişkilendirmiştir. Bir toplumbilimci olan Ernest Georg Ravenstein ise göç olgusunu bir sorunsal olarak ele alan ilk kişidir. Konuyla ilgili olarak çeşitli göç kuramlarına da yer verilmiştir. Göçü, isteğe bağlı ya da önünde ki seçeneklerden birini tercih ederek yapılan bir eylem olarak açıklayan *İşlevsel Kuram*, göçmenin, koşulların yönlendirmesi ile göç etmek zorunda kalmasını ise *Marksist Çatışma Kuramı* açıklamaktadır. Bir sentez kuram olan *Genel Sistemler Kuramı* ise işlevsel kuramın yüzeyselliği ile Marks’ın çatışma kuramının katı, değişmez tavrının sentezlenmiş halidir. *İşlevsel Kuramın* temelinde yer alan göçün bireysel ve çevresel koşullardan kaynaklandığı görüşü ile *Çatışma Kuramının* temelinde yer alan göçün ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullardan kaynaklandığı görüşünü genel sistemler kuramı bir potada eritmeye çalışmıştır. *Modernleşme ve Gelişme Kuramı* ya da *İdareci Perspektif Kuramı* göç kavramının temelini olumsuz hayat koşullarının insanların hayatları üzerinde ki itici etkisi üzerine kurar. *Merkez Çevre İlişkileri Kuramı* ise daha zor ve pis işleri yaptırmak amacıyla çevre ülkelerden sağlanan vasıfsız işçi göçünü irdeler. *Dünya Sistem Teorisi Kuramı* ise, Göç hareketini kapitalist ülkelerin, kapitalist olmayan toplumların yaşam alanlarına, gündelik hayatlarına girmeleri ile uluslararası göçü tetikleyen bu kapitalist güçlerin zorlamasıyla yaşanan kopma ve yer değiştirmesi olarak ele almaktadır. Kısaca değinilen bu göç kuramları üzerinde konuyla ilgili araştırmalar yapılacaktır. Konunun diğer kavramları ise kısaca şöyledir: *Göçmen Türk Dil Kurumu Sözlüğünde* şu şekilde tanımlanmaktadır; “*Kendi ülkesinden ayrılarak*

yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir”. Kültür, bireyin içinde yaşadığı topluma yaptığı bireysel katkıdan başlayarak geçmişe uzanan bir olgudur. Kültür kavramını toplumsallaştırılarak anlamlandırılır ancak kültür bir yönüyle de bireyseldir. Birlikte nasıl bir etkileşim içine girildiği ve ilişki kurulduğudur. Bu anlamda bakılırsa kültür için bizzat bireyin ürettiği ve genel kültürel yapıya yaptığı katkıdır da denilebilir. Her toplum kendi kültürel birikimine sahiptir. Toplumların birbirine karışmak zorunda kaldığı durumlarda, kültürlerin kaynaşması beklenir. Eğer bu kaynaşma ya da kaynaştırma zamanında ve doğru yapılmazsa o zaman toplumlar arasında gerginlikler baş gösterir. *Küreselleşme* ise, ekonomiden siyasete, kültürden sanata kadar hemen her alanda yaşanan değişimlerin tüm dünyayı etkilemesi olarak da ifade edilmektedir. Gerek kuramsal gerekse akademik olarak yapılan araştırma, okuma ve çıkarımlar sonucunda bu kavramlar konuyu yönetmenin hayatını etkileyen en önemli gerçeğe getirmiştir. 1961 yılında resmen başlayan Türkiye-Almanya İşçi Göçü ve bu olay sonucunda Almanya'ya göçen işçiler ve ailelerinin yaşadıkları konu edilmiştir. Fatih Akın içinde çok önemli olan bu olay onun film üretiminde özellikle kullandığı aksanlı ve etnik kodların yorumlanmasında büyük önem taşımaktadır. Bu göçün sebepleri, süreci ve sonucu çeşitli yönleriyle ele alınacak ve sonuçta yönetmenin özelinde ve auteur yönü de dikkate alınarak yorumlanacaktır.

Akın'ın auteur yönünün bir başka dinamiğini de onun etkilendiği film akımları oluşturmaktadır. Özellikle filmlerinde kullandığı belirgin kodlar onun bu akımlar ve bu akımları filmlerinde kullanan yönetmenlerden ne kadar etkilendiğinin göstergesidir. *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* bu akımların en önemlilerinden biridir. İtalya'da 1945 sonrasında doğmuş olan bu akımın ana düşüncesi basit temalardan yola çıkılarak daha sosyal içerikli filmler yapmaktır. Gerçek hayat hikâyelerinin, açlığın, yoksulluk ve yolsuzluğun işlendiği filmler doğal mekânlarda adeta bir belgesel tarzında yapılmaktaydı. Savaşın yıktığı şehirler, amatör oyuncular, doğal ışık gibi öğeler kullanarak yapılan bu filmlerin en önemlilerinden bazıları, *Bisiklet Hırsızları* (De Sica), *Roma Açık Şehir* (Rossellini), *Tutku*, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (Visconti), *Almanya Sıfır Yılı* (Rocco Kardeşler), gibi filmlerdir. Yeni Gerçekçi yönetmenler, kameralarını stüdyolardan çıkarıp sokağa taşımışlardır. Doğal ışık kullanmayı tercih etmiş, aktörler de doğaçlama rol yapmışlardır. Hareketli kamera ve doğa sesleri, akımın belirleyici özelliklerdendir. Senaryo olmadan, olaylar olduğu gibi görüntülenmiştir. Bu akım

günlük yaşamın gerçeklerini, ekonomik kaos, işsizlik, konut sorunu, savaş sonrası toparlanma çabalarını veren gerçekçi bir akımdır. Faşist rejimin gerçeklerini örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına karşı çıkmıştır. Fatih Akın'ın *Solino* filminin temel dinamikleri ve teknik özelliklerine bakıldığı zaman bu film kuramından ne kadar etkilendiği görülmektedir. Almanya'ya göçmek zorunda kalan bir İtalyan ailenin öyküsünün anlatıldığı bu filmde birçok tipik Yeni Gerçekçilik kodu kullanıldığı görülmektedir.

Film Noir yani *Kara Filmler*'in 1940'lı yılların yükselen kuramı olduğu söylenebilir. 2. Dünya Savaşı, stüdyo ve sendikaların problemleri derken dönem içinde en çok müzikal filmler öne çıkmaya başlamıştı. Bu dönemin önemli bir özelliğinin de büyük stüdyolara karşı oluşan bağımsız sinemacıların üretimleri olduğu bir gerçektir. *Kara Film* denildiğinde akla öncelikle bu tarzın çağrıştırdığı karanlık duygular; Suç, karamsarlık, cinayet, paranoya, kıskançlık, cinsel yozlaşma, her şeyi mubah kılacak kadar günaha batmış ruhlar ve seksepalitesini kullanarak her türden kötülüğü yapabilecek fantezi karakterlerin yanı sıra siyah ile beyazın keskin kontrastı, sisli geceler, göğe uzayan binalar, demiryolu rayları, izbe sokaklar, kirli otel odaları, her türlü suça ev sahipliği yapabilecek büyük depolar, gölgeler, karanlık, ihanet ile örülü genellikle Newyork, Chicago ve LosAngeles gibi şehirler gelmektedir. *Kara Film* tarzının göçmen Avrupalı yönetmenlerin yapıtlarından çıktığı ve Amerikan sinemasına sızdığı düşünülmektedir. Bu tarzın ilk örnekleri olarak "*Dr. Calligrari'nin Muayenehanesi*" ve Fritz Lang'in "*Metropolis*" adlı yapıtları sayılabilir. 1930'lu yılların Fransız sesli filmlerinin de birer kara film örneği olduğu söylenebilir. Fatih Akın özellikle ilk uzun metrajlı filmi olan *Kısa ve Acısız*'da kullandığı teknikler ve öyküleme biçimi ile kuramın hemen bütün dinamiklerini filmine yansıtmıştır. Fatih Akın Sineması içinde bu akımın nasıl karşılık bulduğu araştırılacaktır.

Baştan beri anlatılanlar eşliğinde Fatih Akın'ın Auteur bir yönetmen olduğu savı üzerine kurulu bu çalışmada yönetmene biçimsel, estetik ve tarihsel çerçeveden bakılacaktır. Seçilen filmleri üzerinden yapılan detaylı incelemeyle yönetmenin filmlerine koyduğu çeşitli kodlardan da yararlanarak özgünlüğü, siyasal ve sanatsal söylemi, tekniği, genel sinema anlayışı üzerine çıkarımlarla hipotezin savunusu yapılacaktır. "*Bilimsel çalışmaların temelini oluşturan kuramsal çerçevenin kısmen doğrulanmış ama kesinleşmemiş varsayımlar dizgesi olduğunu ve bu varsayımların*

hayırlanmasına dek kuramın doğru kabul edileceği”(Aziz, 1994: 23) görüşünden hareketle yönetmenin film ve söylem analizine araç olacak en uygun eleştirel yaklaşım tez içerisinde tartışılıp bu doğrultuda Fatih Akın Sineması incelenecektir. Çalışmada yönetmeni değerlendirmek için kullanılan Auteur eleştirisi Fatih Akın’ın üslubu, dünya görüşü, filmlerinde kullanıp aktardığı anlamlar ve diğer karakteristik özelliklerin açığa çıkarılmasını sağlayacak biçimde kullanılacaktır. Bu konuda bir literatür taramasına gidilmiş, auteur kuramının oluşum süreçleri ve bu teoriye yapılan eleştirilerin, teorinin önemli kuramcıları çerçevesindeki değerlendirmeleri ortaya konulacaktır. Belli başlı sinemacı ve yazarların düşüncelerini dile getirdiği makaleleri ve kitapları sınırlı sayıda olsalar da titizlikle okunup ve yorumlanacaktır.

Aslında bir yönetmeni auteur ya da auteur değil diyerek ayırabilecek bilimsel bir yöntem kesin olarak vardır denilemez. Bu yüzden bir yönetmenin auteur kuramı içinde ne ölçüde var olduğunu daha çok filmlerin analizinden çıkartılacak sonuçlarla, sinema dilinin çözümlenmesine yönelik bir yöntem olarak ele almak gerekmektedir. Çünkü bir bilimsel kuramı bilimsel yapan şey onun ölçülebilirliği. Oysa bu bilimsel ölçülebilirlik sanat eserleri için %100 doğrudur denilemez. Sanatın kişiselliği göz önüne alındığı zaman ölçütün görece kişisel olduğu gerçeği de yadsınmamalıdır. Fatih Akın Sinemasına auteur kuramı çerçevesinde analitik bakış; *“Sarris’in önerdiği teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam çerçevesinde ama Wollen’in kurama getirdiği yapısalcı bakış açısından yapıtları göz ardı etmeden ve Bazin’in uyardığı gibi sinema eserinin oluşmasında birikimin, tarih, politika, toplum ve kültürün yönetmen ve film üzerindeki etkisi dikkate alınarak uygulanacaktır”*(Esen, 2013: 45). Bu bağlamda Fatih Akın’ın seçilen 5 sinema filmi detaylı olarak ele alınacaktır. *Kısa ve Acısız, Temmuzda, Solino, Duvara Karşı ve Hayatın Kıyısında* adlı bu filmlerde yönetmenin Auteur yönü, Metissage sineması içindeki temsili, yeni gerçekçilik, kara film gibi kuramları kullanma tarzı, benzerlikleri araştırılacaktır. Ayrıca yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak, etnik ve aksanlı imgeler, kadın ve erke olguları, ses, ışık, müzik gibi filmsel öğeler üzerinden ortak çıkarımlar yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AUTEUR ve GÖÇMEN BİR YÖNETMEN OLAN FATİH AKIN SİNEMASINI ELE ALMAK İÇİN KAVRAMSAL ve KURAMSAL ÇERÇEVE

Türk, Alman, Avrupa ve Dünya Sineması açısından önemli bir yere sahip olan ödüllü yönetmen Fatih Akın ve Sinema anlayışı üzerine kurgulanan bu tez çalışmasında birinci bölümde özellikle yönetmenin Auteur ve göçmen yönünü ve sinema üretimini etkileyen çeşitli film kuramlarına bakılacaktır.

Avrupa Sineması içinde önemli bir yere sahip olan Fatih Akın Filmlerine bakarken, yönetmenin en çok göçmenliği ve her filminde kendini gösteren Auteur yönünü göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Akın'ın göçmenliğinin bütün izlerini filmlerinde bulmak olasıdır. Gerek seçtiği ve işlediği konular, gerekse filmlerini belli kurallar çerçevesinde kurguladığı film kuramları açısından incelenecek olunursa yönetmenin çok dilli bir anlatım seçtiği açıkça kendini belli etmektedir. Bu çok dillilik kültürel olarak ve yine kimliksel açıdan bakıldığında yönetmenin çok uluslu alt kimliklerinin etkisiyle şekillenmektedir.

İlk bölümde ele alınacak konular, yönetmenin temasal ve teknik dilini oluşturan temel kavramlar olacaktır. Göçmen bir yönetmen olarak, Türk ve Alman kimliklerine sahip olmasının da avantajıyla oluşturduğu sinema dilini etkileyen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Film Noir kavramları, göçmenliği ve bunların ortak çıkarımlarının esas sinema anlayışını şekillendirdiği Auteur yönü ve bu kavramların genel hatlarıyla incelemesi yapılacaktır.

1.1. FİLM KURAMI, AUTEUR KURAM, İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ, FİLM NOİR

Bu bölüm içerisinde çeşitli yönetmenlerin ve sinema yazarlarının oluşturduğu kuram çerçevesinde Fatih Akın'ın sinema anlayışının, kuramla ne kadar örtüştüğü araştırılacaktır. Bir Auteur yönetmen olarak bakıldığında Fatih Akın'ın yönetmenliği kuramın içinde yer alıyor mu? Sorusuna cevap aranacaktır.

Fatih Akın Sineması'nda yönetmenin göçmenliği kadar Auteur yönü de önemsenerek bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında bir auteur yönetmen olması

sebebiyle göçmenliğinin ve yaşadıklarının sinemasında karşılık bulması bu denli kolay olmuştur.

François Truffaut'un ifadesiyle *“iyi ve kötü filmler yoktur iyi ve kötü yönetmenler vardır”*. Yapılan filmler, sonuçta iyi ya da kötü, perdeye hayattan bir kesit aktarmaktadır. Ancak bir filmi değerli kılan, ona hayat veren yönetmenin sinemasal dilini seyircisi ile ne kadar senkronize edebildiğidir. Bu açıdan bir yönetmenin Auteur olup olmaması sinema sürecini son derece etkilemektedir.

Fatih Akın, yaptığı bütün filmlerin de kendi hayatının en azından bir parçasını veya hayatını etkileyen bir olayı filmi içinde kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca yönetmenin hemen hemen bütün film senaryolarını kendisinin kaleme alması, ona hem özgünlük hem de bir Auteur yönetmen olma özelliği katmıştır. Bu bağlamda yönetmenin Auteur bir yönetmen olduğu söylenebilse de yine de kuram içerisinde ne kadar var olduğunun araştırılması gerekmektedir.

1.1.1. Film Kuramları

Sinema kuramlarında, uzun bir geçmişe dayalı bir yapılandırmadan söz etmek oldukça zordur. Sinemanın geçmişine bakıldığında zaman zaten çok eski bir sanat dalından bahsedilmediği ortadadır. Lumiere Kardeşlerin bile icatlarına biçtikleri ömür 10 yıl ile sınırlıydı. Onlar icatlarının bu derece büyük kitlesel sanata dönüşecek bir buluş olmadığını düşünmediklerinden hemen patent alıp kısa sürede çok para kazanmak istiyorlardı. *“Sinemayı bir temsil alanı olarak değil bir sunum alanı olarak gördüler”* (Andrew, 1976: 17). 1914 yılında 1.Dünya Savaşı'nın başlaması, savaşa katılan ülkeler kadar katılmayan ülkeleri de etkilemiştir. Savaş, sadece toplumları değil sanatı da büyük yıkıma uğrattır. Ancak savaş devam ederken ve sonrasında bir takım deneysel çalışmalar ortaya çıkmış, bazı ülkelerde yeni sanat anlayışları ve akımları oluşmaya başlamıştır. Sinemada avant garde yaklaşımlar görülmüştür. Bu yeni akımlar savaşın farklı sonuçlarının yaşandığı ülkeler olan Rusya, Fransa ve Almanya'da aynı zamanda gelişmiştir.

Sinemayla ilgili ilk kuram çalışmalarını Hugo Munsternberg ve Rudolf Arnheim oluşturmaya başlamıştır. Kuramcılara göre *“sinema bir anlatı formudur ve kendine özgü bir dili vardır”*. Sinema dili olarak konuya yaklaşıldığında sinemanın ilk on yılında

Auguste ve Louis Lumière''in anlayışını belgesele dayandırmak mümkündür. Georges Méliès²'in tarzının ise daha çok kurmacaya temel oluşturduğu söylenebilir. Zamanla pek çok farklı anlatım özelliği geliştiren sinemacılar özellikle ekonomi ve siyasetle paralel giden bir anlatı dili oluşturdular.

Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi'ne kadar sanat daha çok elit bir tabakanın elinde bulunan bir uğraştı. Ama sanayi devrimi ile özellikle Avrupa'da yaşanan büyük değişimler sanatı da etkilemiştir. Daha sonra 1.Dünya Savaşı ve savaş sonrasında etkilenen ekonomi toplumsal yaşantıları da değiştirmiş ve insanlar normalleşme sürecinde kendilerini ifade etmek için sanatı kullanmaya başlamışlardır. Buda sanatta dışavurumculuk³ akımını ortaya çıkartmıştır. *“Birinci dünya savaşına kadar batıda üretimin ve dağıtımın merkezi Fransa, Almanya ve İtalya üzerinde odaklanıyordu. Gittikçe büyüyen ABD pazarının bunu ele geçirmesi için 1.Dünya Savaşı kırılma noktası oldu”*(Andrew, 1976: 23). Savaş siyasi, ekonomik ve kültürel olarak dünyada dengelerin değişmesine sebep olduğu kadar, kitleler olarak insanların etkilenmesinde önemli bir araç olan sinemanın da önemini artırmıştı. *“ABD'nin gittikçe büyüyen ekonomik gücü, belirleyici olmaya başlayan siyasal ağırlığı ve bunun kültürel alandaki en belirgin yayılma aracı olan sinema 1.Dünya Savaşı'ndan günümüze belirli tarihsel dönemlerde krize girmesine rağmen 20.y.y.da egemen olmasıyla sonuçlandı”*(Andrew, 1976: 23).

Sinemayı önemli bir kitle iletişim ve kitleler üzerinde etkileşim sağlama aracı olarak kullansa da *“Sinema estetiği ve sinema kuramları alanında ABD hiçbir zaman öncü olmadı”*(Andrew,1976. 23). Sinema kuramı oluşturmak konusunda Rusya akla gelecek ilk ülke değildir. Ancak 1920'li yıllar boyunca farklı bir ekonomik ve siyasal değişimin içine giren Rusya için kitleleri etkileyecek ve propagandasını en etkin şekilde duyurabileceği bir mecraya ihtiyaç vardı. Özellikle proleter sınıfın ve bu sınıfın öncü partisinin iktidara gelmesiyle yeni bir sinema yaratma ve yeni bir bakış açısıyla film yapma ihtiyacı ortaya çıktı. Bu sebepten oluşturulan bu yeni sinema dili sinema kuramlarının ortaya çıkışına da ön ayak oldu denilebilir.

² Sinemanın gelişmesinde öncülük etmiş Fransız film yapımcısı, yönetmen. Paris'te doğdu. Sinemanın ilk döneminde dünyanın önde gelen öykülü film yapımcısı oldu.

³ Dışavurumculuk (ekspresyonizm), doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımı.

Bu dönemde dünya sinema pazarını elinde tutan Amerika ve Avrupa sinemasına bakıldığı zaman, sinema sektöründe ticarilik ve eğlendirme amaçlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Aslında Avrupa sinemasında ki sanatsal kaygılar Amerikan sinemasına göre daha çok olmasına karşın sinemanın da yine ticari bir anlayışla yapıldığı söylenebilir.

Sovyet sineması için durum çok daha farklıydı. Ruslar için sinema bir iletişim ve propaganda aracıydı. Sovyetler düşüncelerini yaymak için sinemayı araç olarak kullanmıştır. Sovyet sinemacıların ticari kaygısı olmadığından teknik alanda kendi fikirlerini geliştirme, yeni yaklaşımlar oluşturma ve bunun neticesinde yeni kuramlar ortaya çıkartma fırsatı bulmuşlardır. Ruslara o güne kadar var olan Avrupa Sineması, tarz ve kuram oluşturmak bakımından yeterli gelmeyince kendi sinema kuramlarını inşa etmek için yeni yaklaşımlar geliştirdiler. Doğuda daha çok batılı bir buluş olarak değerlendirilen sinema sadece entelektüel birikimi olan kişilerin ilgi alanına girdi. Oysa Rusya’da 1917 Ekim Devrimi sonrası birçok önemli sinemacı yetişti. Eisenstein, Kuleşov, Vetof ve Pudovkin gibi isimler bugün bile sinema tarihi için son derece önemli isimlerdir. Sovyet Sinemasında Sergey Aizenştayn, Dziga Vertov ve Vsevolod Pudovkin’in temel olarak ilgi alanlarını, içerik ifadeleri oluşturmaktadır. Abram Room ve Olga Preobrashenskaya ise daha çok sosyolojik amaçları ön planda tutan ve sinema tarzlarını bu yönde oluşturan yönetmenlerdir. Lev Kuleshov’un atölyesinde ise bugün ki deneysel kuramın temelleri atılmış ve geliştirilmiştir. *“Devrimin ilk yıllarında, edebiyat ve tiyatrodaki tutkulu bir deneycilik, “eski”nin reddi üzerine kurulmuş farklı anlayışlar yaşanırken, sinemada geleneksel kurallar geçerliliğini koruyordu. İçerik açısından ateşli bir nitelik taşıyacak bile Sovyet filmleri, önceki yılların biçimsel normlarına uygun olarak yapılıyordu”*(Abisel, 2007: 168).

Aslında bakılırsa ilk kuramlar belli bir amaç çerçevesinde oluşturulmuştur. İlk kuramcılar sinemayı özgürleştirmek, onun saygınlığı olan bir sanat dalı sayılmasını kolaylaştırmak gayesindeydiler. İlk yıllarda sinema hemen bütün estetik sanatlarla kıyaslanma sürecindeydi. Avrupa ve Amerika’da 1920’li yılların sonuna kadar bir sanat olarak kabul edilmeyişinin sebebi, sinemanın teknolojik bir gelişimin sonucunda ortaya çıkmış olmasıdır. Bu yaklaşım sinemayı bir avam eğlencesi olarak gösterdi ve bir sanat olarak algılanmasını geciktirdi.

Sinemanın aslında tiyatronun bir nevi kaydedicisi olduğu görüşü 1925’li yıllarda değişmeye başlamıştı. Germaine Delluc, bu yeni sanatı bir kelime ile aslında özetlemeye çalışmıştı. Photogenic (Fotojeni). Delluc’un bu terime eklediği açıklamada son derece etkileyicidir; *“Yalnızca sinemada var olan bu özel nitelik tek bir jest içinde hem dünyayı hem insanı dönüştürebilir, yeni anlamlar üretebilir. Kesin konuşmak için söylersek, sinema kuşkusuz fotoğraf sanatının bir parçasıdır, ama öyle bir ritmik birliğe ulaşmıştır ki, bu birliğin ardından düşlerimizin seviyesine yükselme gücü, düşlerimizi canlandırma gücünü elde etmiştir”*(Andrew, 1976: 126).

1918-1930 yılları arasında sinema adına var olan kuram *“Formalist”* yani *“Biçimci Kuram”*dı. Rus Biçimci akımı da bu tarihlere rast gelmekteydi. *“Özellikle şiirsel dilin bir teorisini yaparak, Rus Biçimcileri insan etkinliğinin tam bir teorisinin maddi alt yapısını oluşturmuşlardır”*(Andrew, 1976: 157). Biçimci Kurama bakıldığı zaman temelini, sinemanın bir tasarı ve anlatı formu olduğu üzerine inşa edildiği görülmektedir. Sinemanın kendine özgü dilini bu kuramcılar yeniden yorumlayıp kullandılar. Kurgudan faydalanılıp, görüntü değişimlerinin seyirciyi nasıl etkilediğinin üzerinde durdular. 1930’lu yıllara kadar devam eden özgürlük ve yaratıcılık ortamı, 1930’larda yerini baskıcı ve sansürcü bir anlayışa terk edince sinemada yeni oluşan kuramlarda belli bir dönem için sessizliğe ve yerlerini sıradanlığa bırakmak zorunda kaldılar. Bu yıllarda daha önce var olan Biçimci Kuram, yerini yavaş yavaş Gerçekçi Kurama terk etmeye başladı. Özellikle 2. Dünya Savaşı’nın ardından İtalya’da yeni *“Gerçekçilik Akımı”* etkili olmaya başlamıştı.

Yeni Gerçekçilik Akımının başlangıç noktası sayılan film 1945 yapımı, Roberto Rossellini’in Roma açık şehir (Roma, Citta Aperta) filmidir. Savaş ve sonrasında değişen değerler süreci etkilemiş ve Yeni Gerçekçilik, 1951 yılında gösterilen Vittorio de Sica’nın Umberto D. adlı filmi ile sinema kuramları arasındaki yerini almıştır. Luchino Visconti, Pasqualino De Santis, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Pietro Germi, Vittorio de Sica ve kuram çevresinde bulunan isimlerdir.

Akımın sağladığı farklı bakış açısı ile yeni ve değişik konulara, farklı sinemasal teknikler kullanılarak eğilinmiştir; *“Bütün İtalyanların yüksek, soylu duygulara sahip oldukları retoriği dışlanmıştı. Sinema dekorlardan kurtulup gerçek mekanlara inmiş, özellikle Bazin’in üzerinde durduğu alan derinliği konusuna eğilinmiş, star oyuncular*

yerine öyküye uygun ve aynı şartları yaşayan daha mütevazı oyuncularla çalışılmıştır” (Andrew, 1976: 157).

Yeni gerçekçilik için bir sosyal sinemadır demek aslında yanlış olmaz. Gerçekçi Kuramcılar için asıl sorun gerçeğin sinemada ne kadar yansıtılabileceği ve sinema ile bu gerçekliğin ne kadar yakalanabileceğiydi. Her ne kadar biçimi tamamen bir kenara atmasalar da onlar için asıl önemli olan hayatın, tamda gerçeğin ne kadar filmlere aktarılabileceğiydi. Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gibi savunucuları bile gerçeğin perdeye aktarılması konusunda % 100 aynı fikirde değildiler. Kracauer, hayatta olan her şeyin tam manasıyla sinema içinde var olabileceğine inanmaktaydı. Hatta Kracauer için sinema *”fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır”*. Oysa Bazin her şeyin perdeye yansıtılabileceğini ancak yine de gerçeklik duygusunun tam manasıyla verilemeyeceğini savunuyordu⁴.

Kracauer, özellikle Frankfurt Okulu’nun pek çok üyesiyle aynı entelektüel ortamlarda yer almıştır. Özellikle kitle kültürüne karşı geliştirdiği olumsuz tavır ile “modernistlerle” aynı noktada bulunduğu söylenebilir. Gerçekçilik ve maddesellik üzerine görüşlerini, filmler üzerinden aktarmıştır. Modernizmin bir evsizlik teorisini oluşturduğunu söyleyen Kracauer, otel lobileri gibi birçok insanın bulunduğu mekânlarda insanların birbiriyle göz göze gelmemek için gazetelerin ardına saklanmalarından yola çıkmış ve modern dünyanın, modern insanı ittiği yalnızlıkları filmlerinde ortaya koymaya çalışmıştır⁵.

1940’lı yıllar içinse özellikle Film Noir’ın yükseldiği dönem denilebilir. 2. Dünya Savaşı, stüdyo ve sendikaların problemleri derken dönem içinde en çok müzikal filmler öne çıkmaya başlamıştı. Bu dönemde önemli bir özelliğinde büyük stüdyolara karşı oluşan bağımsız sinemacıların üretimleri olduğu bir gerçektir. *“Savaş yıllarını ve sonrasını hatırlatan dönemin en göz kamaştırıcı yıldızları Rita Haywort ve Humprey Bogart olmuştur” (Aslantepe, 2012: 138).*

1945 yılından sonra sesini biçimselcilere karşı ilk yükselten eleştirmen Andre Bazin’dir. Onun gerçekçi sinema anlayışını benimsemesiyle “İtalyan Yeni Gerçekçiliği”

⁴ www.filmhafizası.com Sinema Yazıları, Özel Dosya Sinemada Akımlar 3: Yeni Gerçekçilik Akımı - Fil'm Hafizası

⁵ www.filmhafizası.com Sinema Yazıları › Özel Dosya Sinemada Akımlar 3: Yeni Gerçekçilik Akımı - Fil'm Hafizası

aynı döneme denk gelmektedir. 1950'lerin başlarında Fransa'da çıkarttığı "*Cahiers du Cinema*" dergisiyle dünyada tanınmaya başlandı. Günümüz kuramcılarına bir nevi ustalık yapan Bazin'in yol göstericiliğinde pek çok kuramcı, fikirlerini Bazin'i dinleyip onun öğretileri ışığında yazdılar. Bu sinemacılar arasında Jean-Luc Godard, Pierre Kast, François Truffault, Eric Rohmer ve Claude Chabrol sayılabilir. Daha sonra bu sinemacılar "*Fransız Yeni Dalga Sineması*"nı oluşturdular (ozdenu.blogspot.com/2012/01/andre-bazin-in-sinema-kurami.html).

1950 yılında ünlü estetikçi Etienne Souriau'nun kuruculuğunda farklı film disiplinlerine sahip profesörlerin oluşturduğu "Institut de filmologie" (Filmbilim Enstitüsü) kuruldu. Enstitünün kuruluşu sinemaya büyük prestij kazandırdı. Bazin'in uzak durmayı tercih ettiği enstitü sayesinde, sinema bir ders konusu olarak üniversitelerde ki yerini almaya başladı.

Sinemanın bir bilim ve sanat dalı olarak üniversitelerde ki yerini almasında, Paris Üniversitesine kabul edilen ilk profesör olan Jean Mitry'nin büyük etkisi yadsınamaz. "*Sinema kuramlaştırma girişimlerine, belirli ölçülerde Sovyet ekolünün etkisi ve öncülüğüne yaslanarak, diyalektik düşünceye köklü biçimde sokma onuru Mitry'indir*" (Andrew, 1976: 285).

Konunun bu bölümünde "*Maksist Estetik Kuramı*"ndan da bahsetmek uygun olacaktır. Marksist Kuram'a genel çerçevesinde bakıldığında Stalin ve onun kültürel sözcüsü niteliğindeki Andrei Zhdanov'u ve onların baskıcı tavırları görülmektedir. Marksist Kuram'ın 1930'lardaki Sovyetler Birliği'nin resmi kültür politikası olarak da görülebilecek katı bir sinema kuramı olduğu söylenebilir. 1920'li yılların parlak sinema anlayışından son derece uzak bu dönemde sinema, oldukça içine kapanmış hatta Dziga Vertov gibi bir sinema dehasının sönüp gitmesine sebep olmuştur. Bu kuramın en önemli ismi Georg Lukacs'tır. "*Avrupa kültürünün zengin mirasını dışlamayı ve derinlikli hümanizması ile sanat ve toplumsal hayat arasındaki karmaşık ilişkiyi "ekonomizme" fazlaca rağbet etmeden irdelemiştir*" (Daldal, 2005: 27).

1970'li yıllar sinema kuramlarının altın çağıdır. Birçok kuram bu dönemde varlığını kabul ettirmiştir. Psikanalizim, göstergebilim, yapısalcılık, feminizm gibi farklı anlayışlar sinemayı anlamlandırmak ve yeni kuramlar oluşturmak adına ortaya çıkmıştır.

1.1.2. Auteur Kuram

Auteur Kurama bakıldığında ilk önce özgünlük ve stil kelimeleri ile karşılaşılmaktadır. Günümüze gelinceye kadar kuram içinde anılan bütün yönetmenlerin ortak noktası, kendi özgün stillerini, dokunuş ve düşüncelerini, yine kendi imzalarını yansıtır biçimde seyirciyle paylaşımları olmuştur. Kuramın yapılanmaya başladığı yıllardan günümüze kadar pek çok yönetmenin bu kendine has tarzı, onların diğer popülist yönetmenlerden farkını ortaya koymuş ve bir Auteur Yönetmen olarak anılmalarını sağlamıştır.

Konunun girişinde kuram sözcüğünün anlamına bakıldığında; *“Herhangi bir olayı, vakayı, görüngüyü açıklamak için kullanılan düşünce sistemidir. Genel anlamda, kuram, bir düşüncenin genel, soyut ve rasyonel olmasıdır. Ayrıca bir kuram, açıklanabilir genel bağımsız ilkelere dayanmaktadır. Bu ilkelere bağlı kalarak doğada sonuçların nasıl örneklendirileceğini açıklamaya çalışır”* (wikipedia.org/wiki/Kuram).⁶ Araştırılan konuyla çeşitli kavramlar arasında ilişki kurulup, çoğu zaman başka olgularla ilişkilendirerek açıklamaya çalışıp, ortaya yeni kuramlar atılır. Kuram, var olan bilgi ile sıradan yaklaşımlardan farklı olarak yeniden bir yorum yaratmak olarak da tarif edilebilir. *“Sinema kuramları, sinemanın diğer sanatlarla, seyirciyle, toplumla ve gerçeklikle olan ilişkisini sorgular. Yönetmenin sezgileriyle yaptıklarını rasyonalize ederek hem yönetmenin kendisine, hem de seyirciye aktarır, ama bunu yaparken tek tek filmlere bakmaz. Kuram, genel ile ilgilenir. Bütün filmleri içinde barındıran sinemayı bir sistem olarak ele alır* (<http://sinemakafasi.com/2013/04/08/sinema-kurami>). Sanat, felsefenin bir konusu olarak değerlendirilirse, oluşturulan sanat kuramlarını da felsefe kuramları ile ilişkilendirmek mümkün olmaktadır. Bu bağlamda kişisel felsefesini sanatının içine katıp izleyicisine sunan Auteur yönetmenlerin de aslında felsefesi olan sanatçılar olduğu söylenebilir. *“Kuram sanat eserinin ardından gelir. Kuramın oluşması için sanatsal pratiğin kendine özgü anlamlı bir çerçeve çıkartacak ürünler vermesi gerekir”* (Andrew,1976,15). Özellikle sanat kuramları, ortaya konulan nesnenin neden bir sanat eseri olduğunu açıklamak gayesindedirler. Bir sanat eserini açıklamak için iki temel unsura bakılır. Birisi konu, içerik, üslup gibi sanatın manevi yönü, diğeri kompozisyon, armoni, uyum vs. gibi biçim yönüdür. Sanat kuramının bu tarifinden de

⁶Kelimenin kökü Antik Yunan'dan gelmektedir. Fakat günümüze birçok farklı anlamlarda kullanılmaktadır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kuram>)”.

anlaşılacağı üzere kuramı oluşturacak eserlerin genel geçer bir çerçeve oluşturması gerekmektedir. Ancak bir sanat eserini matematiksel formüllerle ve dar kalıplarla sınırlandırmak imkânsızdır. Bu sebepten dolayı bir kuramı oluşturan bütün sanat eserlerini ve sanatçıları dar sınırlar çerçevesinde inceleyebilmenin imkânı yoktur.

“Kimi zaman bir yönetmen çıkar ve filmin anlam kazanmasında, inkâr edilemez şekilde belirgin ve dominant stili ve vizyonu senaryo ve seyirciden çok daha ön planda kendine yer bulur. İşte bu tip yönetmenlere “Auteur” denir (www.sinemakafasi.com/2013/09/12). Bir filme anlamı yönetmeni, senaryonun içeriği ve seyircinin o filmde çıkardığı anlamların ortak katkıları verir. Yani, sadece yönetmenin anlayışına, kullandığı tekniklere, kendisine özgü tema veya motiflere bakılarak ya da sadece senaryo bütün olarak, tek tek sahneler üzerinden incelenerek, sadece filmin seyirci tarafından nasıl algılandığı önemsenecek filmin anlamı çözülemez. Bu faktörlerin tümü bir araya gelerek filmde anlam üretimini gerçekleştirirler. “Auteur Teorisi, bir yönetmenin, film yapım sürecinin ticari araçlarını bir ressamın fırça ve boyasını kullandığı gibi kullanabildiğini iddia eder. Film yapım süreci, yönetmenin kişisel sanatsal dışavurumuna imkân veren bir ortamdır” (www.gokhanyorgancigil.com). Önemli film teorisyeni André Bazin Auteur Teorisini; “filmde filme geliştiği varsayılan ve sanatsal yaratım sürecindeki kişisel faktörlerin bir referans ve bir standart halinde tercih edilmesinin bir yoludur (Bazin, 1967) şeklinde açıklamaktadır. Özellikle “Auteur Kuramı” ve “Auteur Yönetmen” kavramı ilk olarak 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından “kameranın bir kalem olduğu ve yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebilirler⁷” diye yaptığı açıklamayla akademik bir terim olarak kabul gördü.

Bir yönetmene “Auteur” demek için şartları ne olursa olsun yaptığı işe özgünlüğünü verebiliyor olması ve bir filmi izledikten sonra bu o yönetmenindir dedirtebiliyor olması gerekir. *“Özellikle Bergman, Hitchcock, Bunuel, Fellini, Godard, Pasolini ve Woody Allen’i gördükten sonra, bu yönetmenlerin, filmleri üzerinde seyirci veya senaryodan çok daha belirleyici olduğu aşikâr” (www.sinemakafasi.com/2013/09/12). Bu açıklamadan yola çıkılacak olunursa bir film için yönetmenin belirleyiciliği kadar hiçbir katkının önemli olmadığı sonucuna*

⁷ Cahiers du Cinéma’ (Sinema Defterleri), 1951 yılından beri yayımlanmakta olan aylık Fransız sinema dergisi. Sinema sanatının sorunları ve çözüm yolları üzerine teorik tartışmalar

varılabilmektedir. Bu kuram ona şekil veren, onu yöneten yönetmenin stilini yansıtması üzerine kuruludur. *“Bir filmi yöneten sanatçının kişisel özellikleri, duyguları, toplumsal olaylara karşı duyarlılığı eserlerinde bulunmaktadır. Bu noktada kuram, yönetmenlerin filmlerinden onların kişisel özelliklerini ortaya çıkartmak üzere kurulmuş ve bir çok modelle geliştirilmiştir”*(Hıdıroğlu, 2011: 27).

Auteur Teorisinde filmi yapan kişinin sanatsal izlerinden çok bireysel olarak filmine kattığı unsurlara bakmak gerekmektedir. Yani sanatçı odaklı bir kuramdır. *“Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir, ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir”*(Moran, 1995: 91-92). Kuramla ilgili bir başka önemli nokta ise zaman içinde geliştirilen iki farklı görüştür. Biri temayla ilgili motiflere önem verirken diğer görüş sahne düzeni (mise en scene) üzerinde durmaktaydı. *“Auteur, kendi düşünce ve duygularını ve birey olarak kişiliğini filme koyarken, sahneleme ustası (metteur en scene), başkasının tasarladığını görselleştirir ve filme kişiliğini değil, yalnızca yeteneğini ve ustalığını yansıtır”* (Ulusay,1989-1990,188). Yaratıcılık mı yansıtıcılık mı soruları kuram içinde tartışılan sorun olmuştur. Kuramın önemli temsilcilerinden Bazin ve Truffaut, kişiliğini eserine aktarabilen ve film üretiminin her anında filme katkıda bulunabilen yönetmenlerin ancak Auteur olabileceklerini savunmaktadırlar.

Andrew Saris, Auteur yönetmeni tanımlarken bazı kriterler kullanmaktadır: *“Öncelikle yönetmenin tek değil, bir grup filmi üzerinden yapılan çıkarımlar”*ı açısından filmotografisinin değerlendirilmesini yaparken, *“yönetmenin teknik ustalığı”*nı da bu değerlendirme içinde önemli bir yere koymaktadır. Andrew Saris’in Auteur yönetmen tanımlamasının bir diğer maddesini ise, *“filmlerde tekrar eden öğelerle ortaya çıkan ve yönetmenin kendi imzasını taşıyan ayırt edilebilir kişiliği: “Ruhun canlılığı” olarak tarif edilen içsel anlamlar”*dır. (Stam, 2000: 100) diye açıklamaktadır. Auteur kavramını açıklamak için yapılan tanımlardan bir diğeri de Peter Wollen tarafından yapılandır. *“Peter Wollen, filmlerde tekrar eden tematik özelliklerin, olayların, motiflerin tespit edilmesinden yola çıkarak yönetmenin ayırt edici kişiliğini açıklamaya çalışır. Bunu yaparken Geoffrey Nowell-Smith’in Auteur Kuramına getirmiş olduğu yapısalci yaklaşımından hareket etmektedir”*(Hıdıroğlu, 2011: 28). Nowell-Smith’in kuram

hakkında; *”Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir”* (Nowell-Smith’den aktaran, Wollen,1989,82) diyen Nowell-Smith bir yapıta özgün yapıyı veren şeyin bu motifler tarafından oluşturulan desenler olduğunu belirtirken bu motiflerle ilgili olarak şu ifadeyi kullanır; *“Eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar”* (Nowell-Smith’den aktaran, Wollen,1989,82).

Genç kuramcılar 2.Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle beraber yasak olan Amerikan filmlerinin serbest kalmasının ardından eskiden çekilmiş ya da yeni çekilmiş tüm filmleri defalarca izleme fırsatı bulabildiler ve bu izlemeler sonucunda bazı yönetmenlerin bir tarzının ve filmlerinde onlara ait bir şeylerin olduğunu fark ettiler. Günümüz Auteur yönetmenlerinin en önemli isimlerinden olan Alfred Hitchcock⁸ bütün filmlerinde mutlaka görüntü içinde yer almıştır. Seyircisi için bir nevi interaktif oyuna dönüşen bu durum sinema izleyicinin *“acaba yönetmen nerede görünecek?”* sorusunu sormasına sebep olmuştur. *“Başarısının sırrı tercih ettiği tür değil film yapım sürecinde gösterdiği üstün yetenektir. Onun için seçtiği planları birleştirmesi, konusunu anlatırken yaptığı tercihleri, seçtiği film türünden daha önemliydi. Sapık filmindeki duş sahnesi bir dakika içinde yetmiş farklı plan ihtiva eder. Kurgu ve mizansen öyle birbiri içine girmiştir ki ayırt etmek güçtür”* (www.gokhanyorgancigil.com). Bir yönetmenin, birçok filmi içinde aranan ortak kodlar çok belirgin ise yönetmenin auteur olup olmadığından söz etmek mümkün olmaktadır. Hitchcock’un auteur yönetmen olarak anılmasında onun keskin zekâsıyla, insan doğası ve cinselliğinin karanlık noktalarına inmesi ve bunu her filmde ustaca kullanmasının payı yadsınamaz. Sinema tarihine geçmiş birçok film ve önemli sahne, Hitchcock’un tarzını o kadar net bir biçimde anlatmaktadır ki bu özelliği sadece bir yönetmenden çok bir Auteur yönetmen olarak anılmasına sebep olmuştur.

Auteur kuramının bir başka temsilcisi ise Michael Haneke’dir. Haneke kendi tazına son derece hâkim bir yönetmendir. Hemen bütün filmlerinde kullandığı şiddet, post modern toplumlarda aile ilişkileri ve genel olarak modern toplum sorunu olan yabancılaşmadır. Genel olarak günümüz ticari sineması da dâhil olmak üzere pek çok

⁸ Alfred Hitchcock Auteur Teorisi söz konusu olduğunda akla gelen ilk isimlerden biridir. En ünlü filmleri Vertigo, Sapık, Kuşlar ve Arka Pencere’dir. Hitchcock’un hikâye anlatım teknikleri, zekâ dolu konuları, esprili diyalogları, gizem ve cinayeti konu alması ünlüdür. O gerilim türünün en önemli isimlerindedir.

sinemacının ortak beslenme alanlarından olan bu konular yönetmenin kendi stilini yansıtır bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Roland Barthes (sinemakafasi.com/tag/roland-barthes/)’ın dediği gibi, “*Haneke seyirciyi filmde anlam üretmeye de teşvik ediyor*”. Bu yaklaşımı ile seyircisini sorular sorarak kendi cevaplarını aramaya yönlendirmektedir. “*Bugün, auteur kuramı sayesinde, eğer bir yönetmenin teknik yeterliliği, sinema için sade bir yeteneği yoksa yönetmenler panteonundan otomatik olarak kovulacaktır*” (Sarris, 1962: 56).

1.1.3. Kara Film-Film Noir, Gelişim Evreleri ve Genel Özellikleri

Fatih Akın filmlerine bakıldığı zaman daha çok ilk yapıtlarında belirgin olarak görülen Film Noir tarzı irdelenerek özellikle “*Kısa ve Acısız*” filmine dair birçok çıkarım yapılabilmektedir.

Aslında bu terim 1946 yılında İsviçreli eleştirmen Nino Frank tarafından ilk olarak kullanılmasına rağmen Fransız film eleştirmenlerince gündeme getirilmiştir. Tabii ki o zamana kadar bu türde eserler veren sinemacılar vardı ancak onlar çektikleri bu filmleri “*Kara Film*” olarak tanımlamıyorlardı. Bu kavram Türkçeye “Kara Film” olarak çevrilmektedir. Kara film kısaca şöyle tanımlanabilir; “*Karşıt kahraman olmaya itilmiş bir kişinin yozlaşmış bir dünyada yaşadıklarını belirgin çekim teknikleri (ışık-gölge kontrastı) ve anlatımsal özellikler (geriye dönüş) ile anlatan film türüdür* (www.wikipedia.com)”. Kara filmlerin kötücül kahramanları bir anlamda sinema seyircisine iç dünyasının kapılarını açtırmaktadır. “*Kara film hayatımızda güvendiğimiz çoğu olguyu alaşağı ederek gölgemizi anlatır bize. Kendimizde fark etmediğimiz karanlık, kötü yönlerimizi söyleyerek o kadar da masum olmadığımızı, her geçen dakika daha çok kirlendiğimizi yüzümüze vurur. Dünya öyle bir karmaşa içindedir ki paran olmadan hiçbir şeydir* (Tanrıdağlı, Ekim-2012)”. Bu denli karamsar ve korkutucu bir dünya çizen kara filmlerin içeriği de son derece karanlıktır. “*Yağmurla ıslanmış sokaklara, karanlık ve sis çökmüştür. Tehlikenin nereden geleceğini bilemezsin. Eşini, sıkı dostunu, devletin yetiştirdiği polisi senin kuyunu kazarken görebilirsin. Hayatta kalabilmek için para gereklidir. Para da seni kirletir. Aşk ile kaybettiğin duyguları geri kazanmaya çalışırsın ama daha çok kirlenirsin. Kara filmin aslında özü bu kadardır* (Tanrıdağlı, Ekim-2011)”. Film Noir- Kara Film denildiğinde akla birçok klişe gelmektedir. Öncelikle bu tarzın çağrıştırdığı karanlık duygular; Suç, karamsarlık,

cinayet, paranoya, kıskançlık, cinsel yozlaşma, her şeyi mubah kılacak kadar günaha batmış ruhlar ve seksepalitesini kullanarak her türden kötülüğü yapabilecek famme fatale⁹lerin yanı sıra siyah ile beyazın keskin kontrastı, sisli geceler, göğe uzayan binalar, demiryolu rayları, izbe sokaklar, kirli otel odaları, her türlü suça ev sahipliği yapabilecek büyük depolar, gölgeler, karanlık, ihanet ile örülü genellikle Newyork, Chicago ve LosAngeles gibi şehirler.

Kara film kelimesi terimsel olarak Sinema Sözlüğündeki şöyle tanımlanır: *“Bu filmlerin çoğu, Fransa’da Gallimard Yayınevi’nin “Kara Dizi” adlı polis romanlarının uyarlanmasına dayandığından, Fransız eleştirmenlerince “film noir” olarak adlandırılmış, bundan dolayı da bu terim yerleşmiştir”* (Özdemir, 2003: 5).. Konu ve kahramanlarının tanımı ise şu şekilde yapılabilir; *“Polis ve gangster filmlerinin İkinci Dünya savaşı sırasında gelişen bir çeşididir. Suçlu, çevresini ruhsal özellikleriyle yansıtır; bu çevreyi çok kez bu çevreden birinin açısından ortaya koyar”* (Özdemir, 2003: 5). Kara filmlerin kahramanları da kirli polis olarak tabir edilebilecek suça bulaşmış polislerdir. Polisler kadar bildik kötü kahramanlarda, hırsızlar, katiller, tetikçiler ve fahişelerde olayın içinde yer alır. *“Soygun, uyuşturucu madde kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, cinsellik... Başlıca konulardır. Suçlular kadar bu suçlularla savaşıma girişen yasa adamlarının da olumsuz yanları belirtilir. Gergin, boğucu, ürkütücü, kötümser bir hava içinde, ışık ve gölge düzenlemesinin ağır bastığı bir görüntü düzenlemesiyle gelişir”*(Özdemir, 2003: 5). Kara filmler izleyicisine, alışıla gelmiş film kahramanlarından çok farklı tarzda bir anti kahraman sunar. Hayata küsmüş, suçu benimsemiş, genel olarak kaybetmiş bu kahramanlar için sadece bir tek doğru vardır oda ne olursa olsun kazanmak. Bu tarz filmlerde ki kötü kadın kahramanlarsa karakterlerinin aksine son derece dişi ve güzeldirler. Kirli ve karanlık planlarına ulaşabilmek için son derece sinsice hareket ederler.

Bu karakter ve olay dizgisinin nedenlerine bakıldığı zaman özellikle Amerika’da Büyük Buhran¹⁰ öncesi yapılanan Avrupa kökenli mafya ve gangsterlerin etkisinden bahsedilebilir. 1929 Dünya Ekonomik Buhranı, 2.Dünya Savaşı ve bu savaşın

⁹Famme Fatale ilişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın. Fransızcada "felakete neden olan kadın" anlamına gelir. Edebiyatta, sinemada ve güncel olayların aktarımında genelde cinsel açıdan tatmin olmaz azgın bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

¹⁰1929 Dünya Ekonomik Bunalımı, 1930’lu yıllar boyunca devam eden ekonomik buhrana verilen isimdir. Buhran, Kuzey Amerika ve Avrupa’yı merkez almasına rağmen, dünyanın geri kalanında da (özellikle de sanayileşmiş ülkelerde) yıkıcı etkiler yaratmıştır.

Amerika'ya göçmek zorunda bıraktığı göçmen yönetmenlerin Nazizm korkusu, soğuk savaşın tetiklediği komünizm dalgasının etkileri gibi pek çok ekonomik ve sosyolojik sebep de kara filmin temelini oluşturmuştur. “*Suçun egemen olduğu gangster film, dışavurumculuk¹¹, şiirsel gerçekçilik¹², sürrealizm¹³, hard boiled¹⁴ edebiyatı da kara filmi etkileyen sanatsal akım ve türlerdir*”(Tanrıdağlı,2011). 2.Dünya Savaşı sonrası popülerlik kazanan bu tür filmler, özellikle Fransa'da gösterime giren Amerikan filmlerinde var olan temaların, suç öğelerinin ne kadar karanlık ve rahatsız edici olduğu çıkarımından yol alan eleştirmenlerin ürettiği bir tarzdır. Aslında bir tarzdan daha çok bir film tonudur. Kara film tarzının göçmen Avrupalı yönetmenlerin yapıtlarından çıktığı ve Amerikan sinemasına sızdığı bir gerçektir. 2.Dünya Savaşı sonrası insanların sosyo-ekonomik durumları ve psikolojileri son derece kötü bir durumdaydı. Aslına bakılırsa savaş ve savaşmak insanlarda var olan temel karamsar ve karanlık duyguları ortaya çıkartmıştı. İnsanların içlerinde var olan bu kötü duygularla yüzleşmiş olmaları mutlu sonlar kurgulayan Hollywood için kaçırılmayacak bir fırsat olmuştu.

1.Dünya Savaşından sonra ortaya atılan ve körüklenen “Tüketici” kavramının altında insan arzuları ve dışı vurulmayan karanlık duygular olduğu fikriydi. Halkla ilişkiler kavramı kurucusu Edward L.Bernays'ın “*İnsanlar, içlerindeki gizli dürtüler doyurulduğunda birer uslu çocuğa dönüşür*” fikri etrafında odaklanan Hollywood yapımcıları bu gizli dürtüleri sinemasal bir anlatıya ve dolayısı ile paraya çevirmenin yolunu bulmuş oluyordular. “*İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'da ortaya çıkan “Kara filmler”, eski gangster filmleriyle psikolojik filmlerin bir karışımıdır. Bunlarda,*

¹¹ Dışavurumculuk (ekspresyonizm), doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımı. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya'da pozitivizm ve natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl gerçekçilik ve idealizmine karşıt anti-natüralist öznelliğe sahip bir bakış açısı içerir.

¹² Şiirsel Gerçekçilik,1930'larda Fransa'da ortaya çıkmış ve II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek etkisini sürdürmüş sinema akımına verilen addır. Türkçede bazen "Şairane Gerçekçilik" olarak da geçer.

¹³ Gerçeküstücülük ya da sürrealizm, Avrupa'da 1,2.Dünya Savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk Dadaistlerin eserlerinden alır. 1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçek dışı anlamında değil aksine gerçeğin insandaki iz düşümü şeklinde bir yaklaşımdır.

Sigmund Freud'un teorilerinden etkilenen Andre Breton için, bilinç dışılık düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi.

¹⁴1929'da Amerika'da yaşanan bunalımın ardından meydana çıkan polisiye tarzıdır. Daha sonraları, İngiltere'den Türkiye'ye, Fransa'dan Fas'a kadar ünlü yazarlar "hard boiled" romanlarla tanınmışlardır. Romanın ana karakterinin -genellikle dedektifin- başına gelen beklenmedik şekilde birbirine bağlı olaylar zinciri sonrası, karakter kendini açmazlarda, çıkmazlarda bulur. Kendisine koyduğu limitleri sonuna kadar kullanarak o da ahlâkından feragat ettiğini fark eder. Film noir'ler ve hard boiled romanlar birbirleriyle son derece etkileşim içinde gelişmişlerdir.

polisiye romanların havası içinde anormal tutkulu kişilikler veya cinsel sapıklarla, caniler verilmektedir. Robert Siodmak'ın 'Helezoni Merdiven', John Huston'un 'Malta Şahini', Otto Preminger'in 'Laura' adlı filmleri bunlara örnek oluşturmaktadır” (Özdemir, 2003: 5). Kara filmlerdeki şiddet, suç-suçlu, hırs, cinsellik gibi temalar aslında toplumda var olan gizli duyguların sinemaya yansımalarıdır.

Film noir kavramının en önemli yönetmenleri göçmen yönetmenlerdir. Amerikan Rüyasının sona erdiği 1930'lu yıllarda yaşanan Ekonomik Buhan sonucunda refah içinde yaşayan Amerikalılar kaygı, endişe, umutsuzluk ve sefaletle tanışmışlardı. Bu arada büyük kentler de gittikçe artan bir mafya ve gangster oluşumu ile gündün güne artan suç çetelerinin eline geçmekteydi. Ülkeye sadece göçmen Alman sinemacıları girmiyordu. Bunların yanı sıra göçmen kimliği ile ülkeye giren ve İtalyan Faşizminden kaçan mafya üyeleri ise buldukları şehirlerdeki silah, uyuşturucu ve fuhuş gibi gayri kanuni işleri organize etmekteydiler. “*Film Noir, Amerika'nın yeni konuklarının kendilerine taşıdığı tekniğin, modern kentlerde yaşayan organize suç gerçekliğiyle birleştiği bir aynaya dönüştü. Bu aynadan ölüm, suç ve toplumsal kaos beyaz perdeye yansırken, siyah- beyaz paletlerden yansıyan ışık ise kahramanların karanlık yanlarını perdede aydınlatıyordu*” (Tan, 2003: 7). Bunun yanı sıra yine kara filmler için şunları da söylemek mümkündür: “*Film Noir nihilistlik söylemi, nörotik, şiddet yanlısı kahramanları, melek yüzlü şeytan kadın imgeleri ile her daim Amerikan filmlerine damgasını vurmaya başardı*” (Tan, 2003: 7). Bu tarzın ilk örnekleri olarak 1920-1930'lu yıllarda Alman Dışavurumculuğu¹⁵nun bir örneği olan “Dr. Calligrari'nin Muayenehanesi” ve Fritz Lang'ın “*Metropolis*” adlı yapıtları sayılabilir. 1930'lu yılların Fransız sesli filmlerinin de birer kara film örneği olduğu söylenebilir.

Kara filmlerin genel özellikleri ise şu şekilde oluşturulabilir; Temel olarak bir kara film birçok ortak karakterden oluşmaktadır. Başarısız ve bezgin dedektifler, suç dünyasına bulaşmış kirli polisler, kıskanç kocalar, fantezi fataleler genellikle bütün kara filmlerin ortak kahramanlarıdır.

¹⁵Almanya'nın 1920'li yılların başında 1.Dünya Savaşı'nın yaralarını sarmaya çalıştığı dönemde, Alman sinemacılığı hızla gelişmekteydi. Ancak ekonomik zorluklar yüzünden Alman sinemacılarının Hollywood'un gösterişli ve pahalı yapımlarıyla yarışmaları çok zordu. UFA stüdyosunun sinemacıları sembolizm ve mizansenin olanaklarını kullanarak kendi özgün stillerini yarattılar. İlk dışavurumcu filmler, Golem (1915), Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920), Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (1922), Fantom (1922)'dir. Bu filmler gerçek-dışı ve çoğunlukla absürt dekorlarıyla, çarpıtılmış perspektifleriyle, ışığın ve gölgelerin abartılı kullanımıyla akıma uygun biçimsel özellikler taşıyordu.

İşlenen konular genel olarak suç, cinayet, ihanet ve güvensizliğe dayalı kasvetli ve iç karartıcı, yeraltı odaklı konulardır. Suç hemen bütün filmlerin ortak paydasını oluştururken kıskançlık, hırs ve arzuda yine bu konulara eklenir.

Genellikle kahramanlar ahlaken bir bozulmuşluk, dine uzaklık, maneviyata değer vermeme gibi vasıflarla donatılmış anti-kahramanlardır. ”*Karakterlerin tekinsiz bir formasyonda, insanların bir an bile güvenemeyecek havasıyla oluşturulmuş şekildeki yapısı, hangi düzeyde olursa olsun insanların konsantrasyonunu filmin sonuna kadar ayakta tutmayı başarıyor. Böyle bir yapının oluşmasıyla da, içinden çıkılması zor görünen olaylar zincirini, bir anda boğucu bir zevke dönüştürüyor*” (Özdemir, 2003: 12).

Filmlerde genellikle bir dış ses ve anlatıcı vardır ve bu başkahramanın sesidir ve dış ses bütün olaylara hâkimdir. Bütün fantezi-fataleler sonuca ulaşmak için her türlü kötülüğü yapabilecek, kötü ama çok güzel kadınlardır. Birçoğu evli, hayatındaki adamdan kurtulmaya çalışan ve bunu seçtiği kurbanına karşı konulamaz cazibesini kullanarak yaptıran kişilerdir. Bu filmlerde aydınlık-karanlık kontrastları, siyah-beyaz-gri ağırlıklı tonlamalar ve sade ışıklandırmalar kullanılmıştır. “*Kara Filmler genellikle gri, siyah ve beyazlarla çekilir. İnsan doğasının karanlık, insanlık dışı, vahşi, sağlıklı, üzüntülü, gölgeli, karanlık ve sadist taraflarını gösterirler*” (www.sozluk.sourtimes.org). Filmlerde kurgulama düz değil ileri-geri dönüşlerle karmaşık bir şekilde yapılmaktadır. Senaryolar karışıktır. Hollywood tarzı kara filmlerde karanlık, kasvetli ve büyük sanayi şehirleri olan Los Angeles, San Francisco, New York ve Chicago sıklıkla kullanılmıştır.

Mekân olarak yağmurda ıslanmış karanlık sokaklar, sisli büyük şehirler, merdivenler, gece kulüpleri, limanlar, otel odaları, çıkmaz sokaklar kullanılmıştır. Gökyüzüne uzanan elektrik direkleri, uzun demiryolu rayları, pencerelerde jalûzilerle bölünen aydınlıklar, kimi zaman yatay kimi zamansa dikey olarak birbirini takip eden nesne ve ışıklar da yine bu tarz filmlerin öne çıkan materyalleridir. “*Obsesif, tehditkar bir atmosfer, pesimizm, kaygı, ısrarla tekrarlanan realizm, beyhudelik, kadercilik, yenilgi ve tuzak "Film Noir"ın stilize edilmiş karakteristikleridir*” (www.sozluk.sourtimes.org). Klasik film noirların birçoğu çok satan, ucuz ve duygusuz roman, çizgi roman ve polisiyelerden etkilenecek yazılmıştır. “*Film Noir*

ekspresyonistlik ışık, dağınık görsel şemalar ve çarpık kamera açıları, dönerek çıkan sigara dumanı, dışa vurmuş duygusallık ve dengesiz kompozisyonlardan etkilenmiştir” (Özdemir, 2003: 65).

Kara filmlerde aile yapısı bilinenin tersine güvenilmez, huzursuz, her türlü kötülüğü ve istismarı barındıran kokuşmuş ve çürümüş bir yapıya sahiptir. Bireyler ahlaken bir açmazdadır; kadınlar çaresiz ve zayıf, babalar hain, çocuklar mutsuz ve taciz kurbanı, evler ise bir yuvadan daha çok her türlü kötülüğün olabileceği güvenilmez mekânlardır. *“Film Noir dünyası erkeklere dair, soğukkanlı, vahşi bir dünyadır. Saldırgan erkeklerin karşısında sigaralarından derin nefesler çekerek, dumanlı ve karanlık odalarda keskin bakışlar fırlatan görkemli kadınlar, tüm bu hesaplaşmaların dışında tutulur, asla başrol olamazlar”*(Büyükdüvenci,1997,89-92). Gangsterlerin konuşmaları şiirsel ve ahenklidir. Kaba, paranoyak ve kötü erkek karakterler sözcükleriyle kendilerini bu sıfatlardan uzak tutmaya çalışırlar. *” Kara Filmler abartılı erkek aylaklığını, erkekler paranoyasını derinden işleyen bir tarzdadır”* (Ataman, 2002:72-73).

Diğer bazı özellikleri ise; seçilen senfonik müzikler, pastel ağırlıklı renkler ve ara sırada olsa verilen gerilim duygusuyla örülen filmin sonunun tahmin edilemez olmasıdır. Bu filmlerde siyah ve beyaz, ışık ve gölge son derece keskin hatlarla birbirinden ayrılmaktadır. Merdiven trabzanları, gökyüzünü delecekmiş izlenimi veren sivri çatılar, dik bacalar. *“Mekânın derinleşmesi ve kuytulaşmasını anlatan apartman boşlukları, yaşanan mekânın artık yalnızca yatay bir satıhta kavranamayacağı, bu modern sanayi kentlerinin gökyüzüne doğru yükselen binaları da artık derinliği de olan bir uzayı ürettiğini, bakışın ve algının dikey boyutta da hareket edeceğini anlatan kamera hareketleri”*(Öngören, 1994: 125).

Kara filmlerin genel olarak özelliklerine bakıldıktan sonra dönemsel olarak nasıl bir gelişim süreci geçirdiklerine de kısaca yer verilecektir.

Klasik anlamda Maltase Falcon'la (1941) başlayan Touch of Evil'la (1958) son bulan döneme klasik dönem denilmektedir. Hollywood sinemasında kara filmlerin altın çağı 1940-1960 yılları arasındadır. John Huston'ın 1941 yılında çektiği *“Malta Şahini”* filmi bu türün ilk filmi olarak kabul edilmektedir. Boris İngster'in 1940 yapımı *“Stranger on the Third Floor”* ve 1941 yılı yapımı Orson Welles filmi *“Citizen Kane”*,

bu tür filmlerin ilk örneklerindedir. Orson Welles'in 1958 yılında çektiği "Touch of Evil" filmi ile klasik dönem son bulur.

İlk yıllarda Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James Cain gibi roman noir yazarlarının cinayet hikâyelerinden beslenen Film Noir; James Cagney, George Raft, Humphrey Bogart gibi oyuncuların canlandığı 'private eyes'¹⁶ dedektiflerle suç, para, kovuşturma gibi konuları işledi ve halk tarafından sevilen bir tür oldu. Filmlerin en belirgin temaları kasvet, pesimizm, ahlaki çöküş, kötülük, melankoli ve suçluluk duygularıdır. Kahramanlarını ise daha çok anti-kahramanlar oluşturur. Bu kahramanlar aslında şiddet içeren ve kötülük dolu bir dünyadan gelmektedirler. Şüpheli, sinsî, hayatta kalmak için her yolu deneyebilen kahramanlar eninde sonunda kaybederler. *"Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James Cain gibi işi suç üzerine fanteziler kurmak olan 'roman noir' yazarlarının kalemlerinden dökülen soğukkanlı cinayetler ve Cagney, Raft, Bogart'ın canlandığı gibi sigarası dudağından düşmeyen, trençkotlu, fötr şapkaltı, alaycı, keskin bakışlı, soğukkanlı dedektifler, halkın "Kara Film" denilen bu türü sevmesine yardımcı olmuştur"* (Öngören, 1994: 135). Aslında yaygın bir görüşe göre kara film tarzının sona ermediği sadece yeni sinema şartlarına göre güncellenip, yeniden yapılandığı söylenebilir.

Klasik dönem sonrası kara filmler ise; 1960'lı yıllara gelindiğinde Amerika hızlı bir düşünsel değişimin içine girdi. O döneme kadar tabu kabul edilen birçok ahlaki değer sorgulanmaya ve özgürce yaşanmaya başlandı. 1960'larda baş gösteren öğrenci olayları, feminizm, muhafazakârlık, sol görüş, anti-militarizm gibi birçok farklı hareket ve görüş bu dönemde birbirlerine paralel ya da karşıt olarak taraftar bulmaya başladı. Ayrıca J.F.Kennedy suikastı ve Martin Luther King'in öldürülmesi neredeyse herkesin gözü önünde olmuştu. Herkes suçu izleyebiliyordu. 1950-1960'lı yıllarda ortaya çıkıp Amerika'yı hemen etkisi altına alan Beat Kuşağı¹⁷ bir yerde kara filmde en önemli temalarını oluşturmaktaydı. 1929'da ki Ekonomik Buhran sonucunda işsiz kalan demiryolu işçileri günü birlik işler bulmak amacıyla kaçak olarak trenlerle ülkeyi

¹⁶ Özel Dedektif

¹⁷Beat Kuşağı New York'ta bir araya gelen ve daha sonra batı yakası kardeşliğine katılan bir grup Amerikan şair ve yazarlarından oluşmuştur. Bu hareket 1950 ve 60'lı yıllarda belirgin hale gelmiştir. Beat Kuşağı doğaçlama, tutkulu diyalog, açık cinsellik ve uyuşturucu deneyimleriyle ilgilenmiştir. Çalışmaları bunlara yansımış ve sonrasında yerleşik edebi dergilere sızmaya başlamıştır. Beat Kuşağının post modern edebiyata etkisi yadsınamaz. 1950'li yıllarda konformist bir hayatı yücelten ABD toplumunun değerlerine karşı olan bu yazarların en önemlilerinden biri olarak kabul edilen Jack Kerouac aynı zamanda "Beat Kuşağı" terimini de öneren ilk isimdir.

dolaşmaya başladılar. Aidiyet ve mülkiyet gibi kavramlardan uzaklaşıp, hiç bir akım ya da inanışa bağlanmadan yaşamayı seçen bu insanlar, sanatta da hiç bir akıma bağlı kalmamayı tercih etmişlerdir. *“1960'lara girilirken Beat Hareketi, Amerikan yer altı gençliğinin öncüsü haline gelmiş ve müzikten sinemaya, şiirden romana her alanda etkisini göstermeye başlamıştı. 60'ların öne çıkan müzisyenleri Beat Kuşağı'ndan ciddi anlamda etkilendiler.”*¹⁸ Kuşkusuz Beat Kuşağı'nın kara filmlere etkisi cinsel anlamda özgürleşen toplumun muhafazakâr değerlere olan bakış açısının değişmesinde kendini göstermiştir. Değişen aile yapısı, özgür yaşayan gençler, paranın amaç olduğu yaşamlar kara filmlerinde en temel malzemeleri haline geldi. Amerikan toplumunun suç ve suçlu profillerini en iyi yansıtan filmler kara filmlerdir.

Bu döneme kadar Hollywood genellikle kendi stüdyolarında film yapıyordu. Bağımsız yapımcılar ve özel kuruluşlar stüdyo sisteminin çöküşüne sebep oldular. Böylece daha özgün filmler ortaya çıkmaya başladı.¹⁹1970'li yıllarda yaşanan birçok olay kara filmlerin konularına yansımaktaydı. Vietnam Savaşı, Pentagon Yolsuzluk Belgeleri²⁰, Wattergate Skandalı²¹ özellikle halkın devlete karşı olan güvenini sarsmıştı. İnsanlar düzene olan inançlarını kaybedip daha karamsar bir ruh haline girdikçe kara film yapımcıları bu durumdan faydalanmasını bildiler. *“Klâsik noir'in dünyeviliğine karşın modern noir insan psikolojisinin derinliğine inmeyi tercih eder. Bu anlamda modern noir'in gözlemden çok duygulara dayalı anlatılar olduğu, klâsik noir'a göre izleyicilerle daha samimi bir iletişim kurduğu söylenebilir”*²². Neo-noirlerin klasik film

¹⁸ The Doors, Bob Dylan, The Rolling Stones, The Beatles, Pink Floyd gibi gruplar yaptıkları deneysel çalışmalarla Beat Kuşağı'nın gelenek yıkıcı-muhafiz karakterinin müzikteki temsilcileri oldular. Mülkiyetsizlik-aidiyetsizlik gibi değerleri merkezine koyan Hippiler doğrudan Beat Kuşağı'nın derin etkisi altındaydılar. Amerika'daki 68 hareketleri de eylem pratiğinde Beat Kuşağı'nın tavrına yakın bir duruş sergilemektedir” (www.wikipedia.com).

¹⁹ 1971 Don Siegal'in “Dirty Harry” adlı filmi, 1973 Altman'ın yönettiği “The Long Goodbye” filmi, 1974 yılı yapımı Polonski'nin “Chinatown” filmi ve 1976 Martin Scorsese'nin “Taxi Driver” adlı filmleri klasik dönem sonrası kara filmlerin en iyi örneklerinden sayılırlar.

²⁰Amerika'nın 1945-1967 arasında Vietnam'da izlediği politikaların gerçek yüzünü belgeleyen ve Amerikan Savunma Bakanlığı Pentagon tarafından hazırlanan çok gizli belgelerin gazeteci Daniel Ellsberg tarafından elde edilerek basına verilmesi olayıdır. “Pentagon Belgeleri” denilen bu belgelerin bir bölümünü yayınlayan New York Times gazetesi belgelerden Başkan Johnson'un halka ve Kongre'ye sistemli olarak gerçek dışı bilgiler verdiğinin anlaşıldığını yazdı.

²¹ Watergate skandalı 1972-1974 Amerika Birleşik Devletleri'nin başkentinde gelişen ve Başkan Richard Nixon'ın istifa etmesiyle sonuçlanan siyasi bir skandaldır. Watergate ABD'nin başkenti Washington, D.C.'de bulunan bir otel ve iş merkezinin adıdır. Skandal bu binada ortaya çıktığı için Watergate Skandalı ya da kısaca Watergate adıyla anılır.

²² Selda Tan Özdemir <http://www.hayalperdesi.net/> Barış Saydam söyleşi,11.10.2011

noirlerden farkının film tonlarının ve karakterlerinin daha belirgin bir karamsarlığa bürünmesinde aranabilir.

Özellikle ilk dönem film noirlerinde cinsellik daha gizli bir anlatımla sunulurken, neo-noir filmlerde bu konu daha açık, tüketilebilir ve gösterilmesinde sakınca bulunmayan bir unsur haline gelmiştir. Klasik dönemde suç ve suçlu profili çizilirken oluşturulan şablon daha toplum tarafından suça itilmiş, bir yerde zavallı bir kurban görünümündedir. Klasik dönem sonrasında, suçunda suçlunun da sunumları daha şiddetli, daha kanlı ve acımasız bir hal almaktadır. 2.Dünya Savaşının da etkisi ile korku, pesimizm ve insan ruhunun kötü yönlerinin sinemaya yansımalarının film noirin gelişmesi adına büyük bir etkiye sahip olmuştur. *“Yine bu filmlerde içki, can sıkıntısından ya da yaşamın kargaşasından kurtulmanın tek yolu olarak gösteriliyor; iniltiyle sürdürülen işkence sahneleri bu filmlerde sık sık ele alınıyordu”* (Özdemir, 2003: 13).

Konuları insan ruhu ve yaşamının her türlü karanlık ve karmaşık konusunu işleyecek kadar çeşitlilik gösteren kara filmlerde kimi zaman sinemada hiç işlenmemiş bir konuda seyirciye sunulabilmektedir. *“Psikanalizme ilişkin cinayet filmleri ise insan ruhunun analizini yapan bir başka dönüşümü sağladı”*(Özdemir, 2003: 53). Kara film adına farklı konulara giriş yapılıyordu. *Bir dönem için Billy Wilder’in Ray Milland’la çevirdiği “Garip Hafta Sonu”, daha çok alkolizm üzerinde yarı-dokümanter niteliğe bürünmesine rağmen; psikanalizmin Amerika’da resmen öncüsü sayılan “Çıkmaz Sokak” adlı filmle Anatole Litvak’ın Olivia de Havilland’la çevirdiği “Talihsizler Yuvası”²³ tamamen ruhsal çözümlenmelerle geliştirilmişti*(Özdemir, 2003: 53). Kimilerine göre rahatsız edici, karmaşık ya da anlaşılmaz olarak nitelendirilen kara filmler, kendilerine Amerikan Sineması için de önemli bir yer edinmiştir. Özellikle post modern toplum içinde toplumsal değişmelere paralel bir çizgide ilerlediği düşünülürse kendisine edindiği yerin önemi daha da belirginleşmektedir.

1.1.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçi Kuram ve Genel Özellikleri

Fatih Akın’ın filmlerini etkileyen bir diğer sinema akımı ise *“Yeni Gerçekçilik”* tir. Ortaya çıkış yeri olan İtalya’da 2. Dünya Savaşının hemen ardından kendisini

²³Tımarhaneye düşen bir kadının yaşamındaki esrarın çözülmesi anlatılıyordu.

göstermeye başlayan akım, uzun süre etkisini sürdüremediye de yine de çok önemli sinema filmlerinin ortaya çıkışını sağlamıştır.

Sinema akımlarının temelini genelde edebi akımlar oluşturmaktadır. Yeni gerçekçilik akımına da bakıldığı zaman temelini yine değişen bir edebi anlayışın oluşturduğu söylenebilir. 2. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan bunalımlı günler İtalya'da edebiyata duyulan ilgiyi yeniden canlandırdı. Savaşın yarattığı yoksulluk, sefalet, yıkım vb. gibi duygular insanlara da gerçeklere bakış açısını farklı bir yöne çekti. Yeni Gerçekçi akımın öncü sanatçılarından Cesare Zavattini; *Yeni Gerçekçiliğin sinemada "öykü" anlatma zorunluluğunu kaldırdığını* söyler. Yeni Gerçekçiliğin en önemli özelliği gerçeğe bakmak ve üzerinde düşünmeyi öğretmesidir, Bu akım günlük yaşamın gerçeklerini, işsizlik, konut sorunu, savaş sonrası toparlanma çabalarını veren gerçekçi bir akımdır. Faşist rejimin gerçeklerini örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına karşı çıkmıştır. *"Böylece daha önce 19.yüzyılın ikinci yarısında, iki ayrı ad altında gelişen Gerçekçilik (Realismo ve Verismo) akımı yeniden alevlendi; gerçekçi anlatım ön plana çıktı ve kısa zamanda bu alanda önemli yapıtlar üretilmeye başlandı. Bu yeni edebi kıpırdanma daha sonra Yeni gerçekçilik Akımı olarak adlandırıldı (Kuray, 2007: 331)"*. Bu açıklamadan da yola çıkılacak olunursa, Yeni gerçekçilik Akım'ını kısaca; İtalya'da 19.yüzyılın sonu ile 20.yüzyılın ortalarında, İtalyan toplumunun yaşadığı sosyal çalkalanmaların, olumsuz koşulların, savaşın ve yoksulluğun neticesinde bilinçlenmeye başlayan halkın bu bilinçle ortaya çıkarttıkları sanat akımıdır diye tanımlamak mümkündür. Birincil koşul olarak belgesel doğruluğunu kabul etmiş bir akımdır. Neorealizm olarak bilinir.

Akımın ortaya çıkış nedenlerini anlamak için o dönemde İtalya'nın nasıl bir tarihsel, siyasi ve ekonomik durumda olduğunu bilmek gerekmektedir. İtalya 1922-1943 yılları arasında Benito Mussolini'nin liderliği altında Faşizme yöneldi. Faşist Mussolini iktidarı İtalya halkını bütün müttefikleri karşısına alarak Almanya'nın yanında savaşa soktu ancak 1943 yılında Naziler İtalya'nın tamamını işgal ettiler. Bu durum ekonomik olarak İtalya'yı iyice çökertti. Hem müttefiklere karşı savaşın hem de kendi içindeki yurt sever partizanlara karşı savaşın Mussolini'nin, 1945 yılında İtalyan anti-faşist güçler tarafından öldürülmesi sonucunda ülke bağımsızlığına kavuştu. 1946 yılında bir halk referandumu yapıldı. II. Dünya Savaşı'nda yenilmesinden sonra büyük bir çöküntü yaşayan İtalyan halkı 1 Ocak 1948 tarihinde yeni bir anayasayı onaylayarak cumhuriyeti

ilan etti. Kendi sanayisini besleyememekten dolayı yeni sömürge alanları açmak maksadıyla savaşa katılan İtalya, savaştan kayıtsız şartsız yenik çıkınca zaten yoksulluk içindeki ülkede her şey daha kötüye gitti. İşsizlik, yoksulluk ve ekonomik geri kalmışlığını ifade etmek için bir yol arayan İtalyan halkının yaşadığı yıkım sinemada da gösterilmeliydi. Bu gereklilikten dolayı kimi yönetmen kamerasını sokağa döndürdü. Yeni Gerçekçilik hareketinin ortaya çıkışı da tam bu dönemlere rastlamaktadır.

Bu akım en genel hatlarıyla 1930'lu ve 1940'lı yıllarda ki Mussolini dönemi "Beyaz Telefon Filmleri"²⁴ ne ve pembe salon filmlerine bir tepki olarak doğmuştur. Bu tarz filmler de konu savaş sonrası ülkenin genel durumunu anlatıyordu. Kargaşa ve savaşın sebep olduğu yoksulluk, işsizlik, ahlaki yönden bozulmuşluk ve umutsuzluk temaları işleniyordu. Salon filmlerinden farklı olarak çalışan, ezilen ve çaresiz kalmış insanların hayatlarına ve hayal kırıklıklarına yer veriyordu.

Faşist rejiminin ilk dönemlerinde önemsenmeyen, Hollywood tarzı taklit film yapan İtalyan sinemasının, gücü Mussolini tarafından fark edilmiştir. Faşist rejim tarafından bir propaganda aracı olarak değerlendirilen sinema için çeşitli yatırımlar yapılmış, kitleleri etkileme gücünden yararlanılmak istenmiştir. *"Bu dönemde iktidarın eliyle sinema okulları ve stüdyoları açılmış ve buralarda resmî ideolojiyle örgütlenen sinemacılar yetiştirilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu kuruluşlara çok yüksek miktarlarda parasal destekler de sağlanmıştır. Ancak sinema alanına yapılan bu yatırımlara rağmen ortaya çıkan filmler hiç de iç açıcı olmamıştır (<http://www.sanatcephesi.org>)"*. Bu filmler istenilen etkiyi yaratabilmekten uzaktılar. Bunun sebebini şöyle açıklamak mümkündür; *"Bu okullarda okuyan ve çoğu daha sonra İtalyan yeni gerçekçi akımını oluşturacak yönetmenlerin resmî ideolojiye karşı olmalarıdır. Bu yönetmenlerin çoğu politik olarak da örgütlü olup, faşizme karşı faal olarak savaşan insanlardı. İtalyan yeni*

²⁴Beyaz Telefon Filmleri, Mussolini İtalya'sında(1930lar-1940lar) Faşist rejimin, halkın dikkatini baskı rejiminden başka tarafa çekmek, eğlendirmek ve konsensüsü devam ettirmek için üretilmiş pembe kaçış filmlerine verilen addır. Bu bir film türüne verilmiş resmi bir ad değildir, aksine halk tarafından bu tür filmleri küçümseyen (pejoratif) bir nitelemedir. Bu türün takipçisi ise 1944'ten sonra ortaya çıkan Yeni Gerçekçi filmlerdir. İronik bir şekilde yeni gerçekçi akımın öncüsü olan ve bu pembe filmleri yerden yere vuran Vittorio de Sica, "beyaz telefon filmleri" nin aranılan aktörlerinden biri idi.

Bu tür filmler genelde kostümlü melodramlar, müzikaller ve Hollywoodvari komedilerden oluşuyordu ve konularının geçtiği mekânlar değişmez bir şekilde büyük yolcu gemileri, lüks oteller ve şık gece kulüpleri idi. Bu filmlerde üst sınıfın lüks yaşam tarzı övülür ve sanki tüm İtalya'nın yaşam tarzıymış gibi lanse edilirdi. Bu tür yaşam tarzının bir simgesi olan beyaz telefonlar da dekorların vazgeçilmez aksesuarı olarak hep göz önündeydi. Bu gösterişli yapımlar zamanla propaganda kokan kara filmlerin yerini aldılar. 1930 ile 1944 yılları arasında çevrilmiş 639 filmin yaklaşık yarısı bu türden filmlerdi.

*gerçekçi akımını diğer sinema akımlarından ayrılmasına neden olan da bu faktördür*²⁵” (<http://www.sanatcephesi.org>). Propaganda amacıyla sinemaya o kadar önem verildi ki bu dönemde birçok yatırım yapıldı. Mussolini'nin emriyle “Deneysel Sinema Merkezi” kuruldu. Sinemaya yönetmen ve oyuncu yetiştirmek amacıyla var olan stüdyolar “Cinecitto” adıyla birleştirildi.²⁶

Faşist iktidarın son bulmasıyla beraber İtalyan sinemasında bambaşka bir dönem başlamış, kamera sokağa çevrilmiştir. Aynı dönem Alman sinemasının aksine İtalyan sinemacılar “*Bizlere acı veren dışarıda ki gerçekliktir*” görüşüne dayanarak o döneme kadar yapılan mutlu sonlu Hollywood filmlerinin aksine daha gerçekçi filmler yapmaya başlamışlardır. Birçoğunun Marksist ideolojiye sahip olduğu bilinen bu yönetmenler artık “Yeni Gerçekçilik” akımını başlatmışlardır denilebilir.

Yeni gerçekçilik kuramının ortaya çıkışı aslında Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis ve Pietro Ingrao gibi bir kaç eleştirmenin “*Cinema*” adlı dergide bir araya gelerek oluşturdukları yeni sinema fikirlerinin etrafında şekillenmiştir. Mussolini'nin oğlu Viktorya Mussolini'nin yazı işleri müdürü olduğu dergide siyasi bir eleştiri yazmaları mümkün olmadığı için bu eleştirmenler “beyaz telefon” filmlerini eleştirmeye başladılar. Böylece oluşturdukları yeni film anlayışıyla savaş sonrası yeni bir film akımını geliştirmiş oldular. “*Savaş sonrası dönemde İtalya sadece film yapımında değil aynı zamanda Bianco e Nero, Cinema, La Revista del Cinema Italiano, Cinema Nouvo ve Filmcritica gibi sinema dergileri aracılığıyla ve Biblioteca Cinematografica gibi önemli yayın serileri sayesinde sinema teorisi üretiminde de ana sahne haline geldi*” (Stam, 2000: 84).

Mihver Devletler²⁷, in bir parçası olan ancak bu Mihver Devletlerden zarar gören İtalya yaralarını sarmak ve kaybettiği ulusal kimliğini yeniden kurmak için sinemanın

²⁵ Birinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya’da ortaya çıkan Alman dışavurumcu akımı aynı şekilde savaş ortamını yaşayan bir ülkede ortaya çıkmasına rağmen sanata yansımaları İtalyan yeni gerçekliğinden farklı olmuştur. “Dışarıdaki bilgiler yanlış çünkü bize acı veriyor. Öyleyse gerçek bizim içimizde.” diyerek tamamen kendi içsel süreçlerine dalan ve sürrealist bir noktaya çıkan bu sinema daha soyut bir düzlemde kalmıştır.

²⁶ Bu dönemde Alessandro Blasetti ve Mario Camerini rejimin emrinde olan başlıca yönetmenlerdi. Yine aynı dönemde Castellani, Lattuada gibi yönetmenler propaganda yapmamak için kaçış filmlerine yönelmişlerdir

²⁷ Mihver Devletleri: II. Dünya Savaşı’nda Müttefik Devletler blokuna karşı temel olarak Almanya, İtalya ve Japonya’nın, bunun dışında Macaristan, Romanya, Bulgaristan, Finlandiya, Bağımsız Hırvatistan Devleti, Vichy Fransa’sı, Arnavutluk, Habeşistan, Mançukuo, Tayland, Burmanya, Hindistan, Filipinler

iyi bir yol olduğunu düşünüp, gerçekleri yansıtacak bir perspektifle sinemaya yaklaşmıştır. Mussolini iktidarının ve savaşın son bulması ile ortaya çıkan bu yeni dönem de, 1942 yılında Luchino Visconti²⁸ “*Ossessione*”²⁹ adlı bir film çeker ki bu film yeni gerçekçilik hareketi başlatan filmlerden biri olarak kabul edilir. “*Film, siyasal ve toplumsal meseleleri merkezine alan diğer yeni gerçekçi filmlerden ayrı bir yerde dursa da, gerçekçi oyunculukları, kamerasını stüdyodan İtalya sokaklarına çıkması, alt metinde yaptığı yoksulluk ve sınıfsal farklılık vurgusu gibi özellikleri nedeniyle yeni gerçekçi filmler arasında zikredilmeyi hak eden öncü film bir olarak karşımızda duruyor*” (Kartal, 2014: www.filhafizasi.com). Yeni gerçekçilik akımının etkilendiği kaynaklardan biri de “*Verismo*”³⁰ akımı idi. Yaşanan toplumsal sorunların ve gündelik gerçeklerin esere yansıtılmasını amaçlayan bu akımın yeni gerçekçiliğe de dayanak olduğu söylenebilir.

Görkemli dekorlardan uzak, gerçek sokaklarda, gerçek mekânlarda, profesyonel olmayan oyuncularla çekilen filmler pahalı görsel efektlerden arınmıştır. Çok az bütçelerle çekilen bu filmlerde kamera hareketleri son derece özgür bırakılmıştır.

1944 yılında Roberto Rossolini tarafından çekilen Roma, citte aperta³¹ (Roma, açık şehir) akımın özelliklerinin en belirgin kullanıldığı ilk filmidir. Rosselini, Roma

ve Irak'ın oluşturduğu blok. Ayrıca İran Şahı Rıza Şah Pehlevi Almanya'dan yana tavır almış, İspanya ise yedek olarak kalmıştır. Mihver sözcüğü "eksen" anlamına gelir.

²⁸Luchino Visconti, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının usta yönetmenlerinden biri. Tüm filmlerinde sosyal gerçekliğe bağlı kalmıştır. Senaryonun kaynağı tarihsel ya da güncel olsun Visconti için bir şey değişmez, çünkü onun için önemli olan toplumsal ilişkilerin çözülmesi ve olduğu gibi yansıtılmasıdır. Onun filmleri insanın iç dünyasını, mutluluğa duyulan özlemi, cesareti yansıtır. Çözümleme-eleştiri, şiirsellik-dram onun sanatının en belli ve önemli öğeleridir. Visconti filmlerinde, yenilgiye uğramış insanın karşısına toplumsal bilinçlenme sürecine girmiş insanı çıkarır.

²⁹İtalya'da Mussolini faşizminin iktidarda olduğu yıllarda, iktidarın desteklediği yüksek bütçeli ‘beyaz telefon’ filmlerine karşı manifesto niteliği taşıyan ve bu özelliğiyle kimi sinema tarihçilerince Yeni Gerçekçilik’in ilk filmi olarak kabul edilen *Ossessione*, Amerikalı yazar James Cain’in romanı “*Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*”ın sinema uyarlamasıdır. Luchino Visconti, Cain’in evli bir kadınla yakışıklı bir serserinin yasak ilişkisini anlattığı romanını, Renoir’ın şiirsel gerçekçiliğinden ve gerçekçi yazar Verga’dan etkilenerek İtalya’ya özgü bir bakışla ele almıştır. Negatifi yakılan *Ossessione*’nin gösterimi sansür nedeniyle 1944’te yapılır. Visconti ise soysuzlukla suçlanmış, filmin senaristi tutuklanmış ve sinema bir rahipçe kutsanarak kirden arındırılmıştır.

³⁰Verismo, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında İtalyan edebiyatında ortaya çıkan gerçekçilik akımı. Önde gelen temsilcileri Sicilyalı romancılar Luigi Capuana ile Giovanni Verga’dır. Capuana ve Verga Fransız yazarlar Balzac ve Zola’dan, ayrıca İtalya’da Milano’da gelişen scapigliatura (bohem) grubundan etkilenmişlerdi. Verismo yazarlarının başlıca amaçları yaşamın nesnel bir tablosunu sunmak, özellikle de yoksul sınıfların yaşamını sergilemek, dolaysız ve yalın bir dil, ayrıntılı ve açık betimlemeler ve gerçekçi diyaloglar kullanmaktır.

³¹Roberto Rossellini’nin, Yeni Gerçekçiliğin başlangıç filmi olarak kabul edilen “*Roma, Açık Şehir*”i (Roma, Città Aperta, 1945), Nazilerin teslim olan Roma’yı işgal ettikleri 1944 yılını konu alıyordu. Faşist bir güce karşı İtalyan halkının orta sınıfının dayanışmasını konu alan film, savaşın hemen akabinde o

Açık Şehir'i çekerken ışık dahi olmadan, sağda solda kalmış boş filmleri toplayarak, elinde bir tripodla filmini yapmıştır. Roberto Rossellini'ni bu filmi bizzat İtalyan direnişçi partizanlarının desteğiyle ve neredeyse gizli olarak çekmiştir. Film Roma'nın işgaline karşı mücadele veren direnişçilerin öyküsünü anlatmaktadır. Hatta film ekibinde yer alan bazı elemanlar da bu direnişe bizzat katılmışlardır. Oyunculardan üçü hariç diğerleri amatördür. Filmin senaryosunu Sergio Amidei ve Federico Fellini yazmışlardır. “*Roma Açık Şehir*” dünya sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir ve birçok ödül almış bir filmidir. Zor ve kısıtlı şartlarda bile güzel ve konulu bir film ortaya çıkartılabileceğini göstermiştir. Bu yüzden İtalyan Yeni Gerçekçiliği hemen sonrasında Mısır gibi ülkelere sıçramış ve daha sonra Üçüncü Dünya Sineması'na öncülük ve Bağımsız Filmlerin çekilmesine cesaret vermiştir. Yılmaz Güney de filmlerinde bu akımın izlerini yansıtmaktadır.³² Akımın en belirgin özelliği “fakirlik” olgusudur. Zor koşullar altında, çöküş ve umutsuzluğun temeli fakirliktir ve bu sinemasal anlatıma da yansır. Bu yüzden tüketim kültürü karşısında bu akımın kendine yer edinmesi bir hayli güçtür. “*Roma, Açık Şehir ile İtalya kendisine aynada bakma hakkını ve böylece İtalyan sinemasının sıra dışı ürünlerini yeniden kazandı*” (Stam, 2014: 84). “*Roma, Açık Şehir*” yönetmen Roberto Rossellini'nin savaş üçlemesinin de birinci halkasıdır. Henüz Roma'daki işgal bitmeden sığağı sığağına gerçek savaş atmosferinde çekilmesi, birkaç oyuncunun haricindeki tüm kadronun amatör oluşu, gün ışığına yapılan vurgu, işkence sahneleri dâhil her sahnesinde muhafaza ettiği gerçekçilik hissi, kahraman ikonu yaratmadan öyküsünü bir direnişe ve örgütlenmeye odaklaması gibi birçok detayla bu akımın tüm sinemasal kodlarını kullanır. Hollywood sinemasındaki abartılı duygusallığa ve yanlış anlatıma tepkisel olarak “*Roma, Açık Şehir*” alabildiğine soğukkanlı ve yalın anlatımıyla birlikte karakterleri derinleştirip gerçekçi kılmasıyla da hem İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının, hem de savaş filmlerinin en önemli örneklerinden birisidir

Rossellini'nin bir diğer filmi de 1946 yapımı “*Paise-Hemşire*”dir. Rossellini'nin savaş üçlemesinin 2. filmi hem Yeni Gerçekçilik Akımı içerisinde hem de İtalyan sinemasında önemli bir yere sahiptir. 2. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ki yıkımı ve

günleri unutmak isteyen İtalyanlar tarafından başta çok ilgi görmese de, yıllar içinde hem ulusal hem de uluslararası ün kazandı ve Yeni Gerçekçiliğin simge filmlerinden biri haline geldi. 1946 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazandı.

³²Yılmaz Güney'in Umut filminde atını kaybeden Cabbar ile Bisiklet Hırsızlarında bisikletini kaybeden Ricci'nin kaderi benzer bir özellik gösterir.

çıkışsızlığı yalın bir anlatımla toplumsal, ekonomik ve ahlaki açıdan gözler önüne serer. Rossellini, minimalizm etkili sert ve etkileyici sahneleri haber görüntüleriyle desteklerken cinema-verite³³ tekniğiyle de filmi bir belge-film hüviyetine kavuşturur. “*Germania, Anno Zero*”(Almanya sıfır yılı), 1948 yılında çekilmiş, Roberto Rossellini savaş üçlemesinin son filmidir. Savaşın Almanya’da yarattığı yıkımı anlatmıştır. Savaş sonrası, ülke yıkıntılar arasında ‘sıfır yılındayken’; açlık ve sefalet içinde ki sıradan bir ailenin, bütün ümitlerini ve geçim yükünü yüklediği çocuğunun (bir nevi çocuk ulusun), hayatın zorlu gerçekleriyle yüzleşmesinin filmidir. ‘*Rossellini genç çocuğun cesedini kucaklayıp Avrupa’ya gösteriyor Roma’lı papaz, Sicilya’lı kız, Firenze’li partizan gibi zavallı Alman çocuğu da bir kurbandır, aynı düşmanın kurbanı. Yıl sıfırla kapanıyor. Evet, hepsi aynı düşmanın yani Naziler ve onların destekçilerinin kurbanıdır*” (Luigi,1966,45).

Bu akımın belkide en ünlü filmi Vittorio De Sica³⁴’nın 1948 yapımı “*Bisiklet Hırsızları*”³⁵ (Ladri di biciclette) ‘dır. Uzun bir süre “Beyaz Telefon” filmlerinin aranan jönü olan Vittorio de Sica, senarist Cesare Zavattini ile birlikte ilk çalışmaları olan Sciussia’nın (1946) ardından gerçekleştirdikleri bu filmde tümüyle amatör oyuncularla çalışıp, doğal ışık ve kurgudan faydalandılar. Gösterime girdiği dönemde ülkesindeki neredeyse tüm ödülleri almakla kalmamış, dünyanın dört bir yanındaki jüriler tarafından da takdir ve ödüle boğulmuş olan “*Bisiklet Hırsızları*” neo-realizmin en bilinen filmi olma özelliğini taşımaktadır.

“*Yeni Gerçekçilik sinemada “öykü” anlatma zorunluluğunu kaldırdı. Bundan dolayı Yeni Gerçekçiliğin en önemli özelliği gerçeğe bakmayı öğretmesidir. Zaten bu akımın başlıca işlevi de izleyiciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değildir. Sadece*

³³ Cinéma vérité "gerçek sinema",Jean Rouch tarafından icat edilen, Dziga Vertov'un Kino-Pravda kuramından esinlenen ve Robert Flaherty'nin filmlerinden etkilenen bir belgesel film yapımı tarzıdır. Doğaçlamayı ve kamera kullanımını birleştirerek gerçeği meydana çıkarır veya kaba gerçekliğin arkasında gizlenmiş konuları vurgular.

³⁴ Vittorio De Sica, İtalyan yeni gerçekçi yönetmen ve oyuncudur. Yeni gerçekçi İtalyan senarist Cesare Zavattini ile yeni gerçekçi sinemanın önemli eserleri arasında sayılan, yönetmenliğini Sica'nın yaptığı Kaldırım Çocukları (Sciuscìa, 1946) ve Bisiklet Hırsızları (Ladri di biciclette, 1948) filmlerini yaptı. En beğenilen filmlerinden biri, Alberto Moravia'nın romanından uyarlanan, başroldeki Sophia Loren'in Oscar'ı kazandığı ve bugün bir klasik kabul edilen, İki Kadın'dır. (La Ciociara, 1960)

³⁵ Vittorio De Sica'nın İtalyan Yeni Gerçekçiliği kapsamındaki bu ikinci çalışmasında II. Dünya Savaşı'ndan harap biçimde çıkmış yoksul, işsiz ve çaresiz Roma şehrinde, İşçi Bulma Kurumu'nda iş arayan Antonio Ricci'nin bir işi olur. Şehrin duvarlarına afiş yapıştırmak gibi nispeten rahat bir işe kavuşması için gereken tek özellik bir bisiklete sahip olmaktır. Eşyalarını rehin vererek edindikleri bisikletle umutları biraz yerine gelen baba ve oğul, ellerine geçen bu yaşama şansını yitirmemek için tüm engellere karşın direneceklerdir.

onu, kendisinin ya da başkasının yaptığı şey üzerine yani katıksız gerçeklik üzerine düşünmeye yöneltmektir” (Zavattini, 1968, 380)”. Filmin amacı Hollywood sinemasının yaptığı gibi bir öykü anlatarak, izleyiciye güzel hayaller kurdurmak olsaydı, Antonio filmin sonuna kadar bisikletini arar ve en sonunda onu bulurdu. Ama Gerçeklik, Antonio’nun aç kalmamak için bisiklet çalmak zorunda kalmasıdır tıpkı onunkini çalan diğerleri gibi. Yeni gerçekçiliğin en önemli filmlerinden biri olan “*Bisiklet Hırsızları*” dünya sinema tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Savaş sonrası İtalya’daki işsizlik sorununu ele almıştır. Konusu gündelik hayattan alınmış olup sade bir anlatımı vardır. Toplumun tüm sosyal mekânlarının (karakol, lokanta, kilise, genelev vb.) bir belgeselini de yansıtır. Yeni Gerçekçiliğin hemen hemen çoğu filminde olduğu gibi bu film de maddi zorluklar içerisinde çekilmiştir. “*Bisiklet Hırsızları*” polise, tefecilere, iş bulma kurumlarına eleştiriler yöneltmiştir. Fakat siyasal hiç bir eleştiride bulunmamıştır.

Sinema teorisyeni Cesare Zavattini “*Savaş ve özgürleşmenin sinemacılara gerçeğin değerini keşfetmeyi öğrettiğini*” söylerken aynı zamanda da” *sanat ve yaşam arasında ki uzaklığı ortadan kaldırmayı*” önermiştir. Zavattini “*gerçeğe benzer hikâye bulmaktan ziyade gerçekliği hikâyeye dönüştürmekten*” bahsederken asıl amacın “*gerçeklerin biçimi belirlediği ve olayların kendilerini anlattığı, belli bir dolayım olmadan sinemaya ulaşmak*”³⁶ olduğunu altını çizmektedir. Yeni gerçekçi filmlere bakıldığı zaman bu önerinin ne kadar yerinde olduğu görülmektedir. Dönem içindeki bütün filmlerde görülen acımasız gerçekliğin sinemasal üretimi, anlatımda ne kadar ileri bir noktaya doğru taşıdığı açıktır.

Dönemin en son filmi 1952 yılında Vittorio de Sica tarafından çekilen akımın kurucularından Cesare Zavattini’nin gerçek hikâyesine dayanan “*Umberto D.*” adlı filmidir. Yeni Gerçekçilik Akım’ının hem zirve noktalarından biri, hem de genel görüşe göre bu akıma dahil olan son film olarak nitelendirilen “*Umberto D.*” filmi profesyonel olmayan oyuncular, stüdyo yerine doğal dış mekan kullanımı, klasik anlatılı bir hikaye örgüsüne sahip olmaması gibi şablonlarıyla yeni gerçekçilik akımının tüm göstergelerine uyar. Savaş sonrası İtalya’ında emekli bir devlet memurunun kısıtlı geliri ve köpeği Flike ile verdiği hayat mücadelesini anlatmaktadır. Yer yer melodrama

³⁶ Enveniste’nin kategorilerini temel alan Metz, bu biçimi “*söylem*”e karşı “*tarih*” anlatmak olarak adlandırır.

kayma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı anlarda neorealist etkisini devreye sokan film, birey üzerinden toplumu ahlaki ve vicdani boyutlarıyla sorgulamaktadır.

Yeni Gerçekçilik kuramının genel özellikleri ise şöyle sıralanabilir: Özel efektsiz, yalın bir kurgu kullanılmıştır. Kurguda aşırılığa kaçılmamış, mümkün olduğunca basit, doğal bir kurgu tercih edilmiştir. Zaten alışılmış şekilde klasik bir dramatik hikâye örgüsü de yoktur. Edebi diyalogların yerine doğaçlama konuşmalar yer alır. Toplumsal ve siyasal olayların gündelik yaşama etkileri anlatılmıştır. Genelde basit diyaloglar kullanılmıştır. *”Bize herhangi bir olay verin, ondan size bir seyirlik çıkaralım. Sinemanın, (teknik yönden olduğu kadar, törel yönden de) temel niteliği olan merkezkaç gücü, merkezci güce dönüşmüştür”*(Zavattini,1968,380)”. Yönetmenler profesyonel olmayan oyuncularla doğaçlama oyunculuğu tercih etmişlerdir³⁷. Gerçek dekorlarla, düşük bütçeli filmler çevrilmişlerdir. Sinemayı stüdyonun yapaylığından kurtarmaya çalışmışlardır. Kamera serbest bırakılmış, özgür hareketler sağlanmıştır. Belgesel filmleri andırır bir kadraj tercih edilip, yine belgesellerde olduğu gibi kameraların zaman zaman elde de taşınarak kullanılması ve serbest kamera hareketleri yönetmenlerin özgürlüğünü artırmıştır. *“Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de doğaçlama yolunu seçtiler. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930’ların İtalyan sinemasında bilinmeyen bir esnekliğe doğru yol aldı”* (Biryıldız,1998,70). Alışlagelmiş senaryolara karşı çıkmışlardır. *“Sinema yaşamı hep en dıştan görünen olaylarıyla anlattığı halde, yeni gerçekçilik bugün dokundurmalarla yetinmeyip çözümlenmeye yönelmek gerektiğini öne sürüyor; daha doğrusu bir çözümlemenin içinde bir bireşime”* (Zavattini,1968,382).

Hollywood tarzı sonu hep mutlu biten pembe filmler yerine hayatın içinde olan gerçeklerle ve gerçek sonlarla bitirilmiştir. Bu tür filmler sıradan insanların gündelik yaşamlarına sempatik bir bakış açısıyla eğilirken, hemen kolaycı ahlaki yargılara varılmamıştır. *“Öykülemeler gevşekti, dolaysız olarak tüm öyküleyici kalıplara bağlanmıyordu. Ön gereksinimli mutlu sonlar bırakıldı, hayatın acı tecrübelerine yakınlık kural haline geldi”* (Biryıldız,1998,71). Soyut fikirlerden çok duygulara vurgu yapıp, Hümanist bakış açısı ön plana taşınmıştır. Kameralar stüdyodan dışarıya, sokağa çıkmış, sokaklarda yapılan çekimlerde doğal gün ışığı daha çok kullanılmıştır. Çekimler sessiz olarak yapıp, sesler filme dublajla sonradan eklenmiştir. Bu da

³⁷Bu sebepten dolayı çok fazla ayrıntı plan kullanılmamasına dikkat edilmiştir.

yönetmenlere daha fazla esneklik sağlamıştır. Seyircide gerçekçilik hissini artırma ve filme daha nesnel bakmasını sağlama anlayışını benimsemiştir. Konular bireyselden ziyade daha çok yoksulluk, savaş, siyasi düzen, ekonomik çatışma gibi kitleleri ilgilendiren meselelerden seçilmiştir.

1.2. GÖÇ, GÖÇMEN, KÜLTÜR, KİMLİK KAVRAMLARI

Bu bölümde tezin temel dayanaklarından biri olan Fatih Akın'ın bir Auteur yönetmen olmasının yanı sıra göçmenliğinin dâhilinde, filmlerinde kullandığı kültürel ve etnik kodları daha iyi anlamak ve çıkarımlar yapabilmek amacıyla, çalışmanın bu bölümünde özellikle göç ve göçmen terimleri etrafında yer alan bazı kavramlar ele alınacaktır. Yönetmenin filmlerinde kullandığı birçok kodun ana kaynağı olarak görülen göçmenlik olgusunun temellerinde yer alan kavramlar tek tek ele alınırken, bu bağlamda oluşturulan kuramlar ve kullanılan göç terminolojisinde birbiri ile ilintili kavramların tanımlaması yapılacaktır. Göç, göçmen, kimlik, kültür, yabancılaşma vb. gibi temel kavramlar incelenecektir. Yönetmenin hayatını ve özellikle sinema üretimini etkileyen bu kavramlar üzerinde durulacaktır.

1.2.1. Göç Kavramı

Öncelikle yönetmeni daha iyi anlayabilmek ve doğru okuyabilmek için, 1960'lı yıllarda başlayan Türkiye-Almanya İşçi Göçü³⁸'nü iyi anlamak gerekmektedir. Daha önce köyünün sınırlarından bile dışarıya çıkmamış birçok insan, bir anda kendini Avrupa'nın ortasında buldu. Yaşadıkları kültür şokunu ve bunun kendileri ve aileleri üzerindeki etkisini anlayabilmek için göç kavramı bilinmelidir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde göç şöyle tarif edilmektedir; *“Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret”*. Sosyoloji Sözlüğünde ise göç tanımı; *“Birey ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içerir”*(Marshall,199,685).

³⁸31 Ekim 1961'de Türkiye Cumhuriyeti Devleti ile Almanya Federal Cumhuriyeti Devleti arasında “Türk İşgücü Anlaşması” imzalandı ve böylece ilk resmi Türk işgücü göçü başladı. İşçilerin yüzde 60'ı gibi önemli bölümü kalifiye elemandı. Türkiye'de “Alamancı”, Almanya'daki Türkler arasında “gurbetçi”, Almanlar tarafından önce “Gastarbeiter” (misafir işçi), daha sonra “Auslaender” (yabancı) ve şu anda da “Mitbürger” (hemşehri) denilen Türk işçilerin ilk kafilesi, 1961 yılında Almanya'ya geldi.

Şeklindedir Bir diğer göç tanımı ise göçü coğrafi mekân değiştirme bağlamında açıklamaktadır; *“İlkel dönemlerden günümüze, ortaya çıkan farklı biçimleriyle toplum ve toplulukların yaşam evrenini şekillendiren göç olgusu en genel anlamıyla coğrafi mekân değiştirme sürecinin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi boyutlarıyla toplum yapısını değiştiren nüfus hareketleridir”*(Özer, 2004,11). Özellikle 2.Dünya Savaşının bitiminden itibaren yeni bir yapılanmaya giden Avrupa ve daha çok Almanya savaştan yirmi, yirmi beş yıl sonra yabancı işçi göçüne ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla göç araştırmaları ve bu araştırmalar ışığında oluşturulan göç kuramları 1960’lı yıllarda başlamıştır denilebilir.

Göç ile ilgili olarak ilk kavramsal yaklaşım İngiliz nüfus bilimcisi Robert Maltus tarafından gündeme getirilmiştir. Maltus nüfus artışını göç olgusu ile ilişkilendirmiştir. *“Bu göç hareketi bir anlamda isteğe bağlı göç olarak nitelendirilmiştir. Bu nitelendirmeye karşılık Marks, üretim güçlerinin baskısından kaynaklanan zorlanmış göç olgusunu dile getirerek Maltus’un karşısında yer almıştır”*(Tosun, 2006: 14). Bir toplumbilimci olan Ernest Georg Ravenstein, göç olgusunu bir sorunsal olarak ele alan ilk kişidir. Göç olgusunu incelemesinin temel nedeni 19.yüzyıl sonlarındaki nüfus hareketlerinin artışıdır. *“Ravenstein temelde göçü üretim güçlerinin baskısından soyutlayarak isteğe bağlı bir yer değiştirme hareketi olarak ele almıştır. Bu bakış açısı işlevsel toplumbilim görüşünün temeli kabul edilmiştir. Bu yaklaşım göç eden kişinin bu eyleme göçün, artılarını, eksilerini değerlendirerek karar verdiğini savunmuştur”* (Tosun, 2006: 11).

1.2.2. Göç Kuramları

Göç olayını araştırıp, bunu kişisel, toplumsal ve küresel etkilerini yorumlayan birçok göç kuramı vardır. Bu kuramların en önemlilerinden bazıları şunlardır.

1.2.2.1. İşlevsel Kuram

İşlevsel Kuram’ın düşünce sahibi Ernst George Ravenstein’dir. Bu kuramı *“İsteğe Bağlı Göç Kuramı”* diye de adlandırmak mümkündür. Kuram, göçü isteğe bağlı ya da önünde ki seçeneklerden birini tercih ederek yapılan bir eylem olarak açıklar. Göç kararı tamamen göçmenin iradesi doğrultusunda gerçekleşir. Ravenstein göçü yedi tane

kanuna bağlamıştır. Bu kanunlar kısaca irdelenecek olunursa; Çoğunluğunun kısa mesafelerde göçtüğü, göçmenlerin ulaştıkları yerlerde de bir göç dalgası yaratarak, bu dalganın yönünün “göçmenleri içine alacak büyük endüstri ve ticaret merkezlerine doğru”(Yalçın, 2004: 23-25) olduğu, belli bir bölgedeki ekonomik gelişmeye paralel olarak oraya yönelenlerin yerlerinin daha az gelişmiş coğrafyalardan göçenlerin doldurması gerçeği ve bu iki süreci benzer kılan şeyin onların ulaşmak istediği amaç olduğu görüşlerinin yanı sıra ulaştığı diğer göç kanunları da şöyledir; Bir bölge hızlı olarak göç alıyorsa aynı hızda göç verdiği de bir başka gerçektir. Eğer uzun mesafeli bir göç kararı verildiyse bu göç genellikle büyük ticaret ve endüstri merkezlerine doğru yapılmaktadır. *Kent yerlileri, kırsal kesim yerlilerine oranla daha az göç etme eğilimindedirler* ve son kanun olarak, *kadınlar erkeklere göre daha fazla göç eğilimi taşırlar*”(Yalçın, 2004: 23-25) şeklinde özetlenebilecek kanunlar üretmiştir. Ravenstein’in kuramını 20.yüzyılın ikinci yarısında Everett Lee değerlendirmiş ve kendi çıkarımlarını yapmıştır. İtme ve çekme faktörleri kavramına dayanan kuramda Lee, göç olgusunu Çıkkılan Yöre, Gidilen Yöre, Etkileyici Ana Değişkenler, Bireysel Göçmen Özellikleri Dörtlüsüyle açıklamış ve sınıflandırmıştır. “*Bireysel özellikler açısından, içinden çıkılan ve içine gidilen yörelerdeki insan niteliğinde bir düşme, bir niteliksizleşmeye de değinir Lee: Seçilerek giden kimse, geriye daha az seçkin nüfus bırakırken, içine girdiği yeni topluma göre de gerice olacağından, gidiş yerindeki genel düzeyi de aşağıya çeker*”(Gitmez, 1983: 73). Bu yaklaşım göç kavramının kendi dinamiği içinde, hem göçen hem göçülen toplum açısından bir tür uyum sürecinin başladığına işaret eder. “*Bu teoriye göre hedef bölgedeki sosyo-ekonomik koşullar, merkez bölgedeki koşullardan daha üstünse, kişiler bu bölgelere yönelirler*”(Yalçın, 2004: 30).

Chicago Toplumbilim Okulu ise göçü, toplumsal kaynaşma ve yine toplumsal uyum yönlerinden araştırıp yorumlamıştır. Okul, göç ve göçmeni, göç alan topluma uyumu ve kaynaşması yönünden ele almıştır. Buna “*toplumsal özümseme süreci*” denilmiştir. Toplumsal özümseme sürecinde çıkabilecek sorunların, çoğulcu bir toplum yaratarak azınlık kültürlerinin bir süre korunmaları, azınlıkların ayrılmış topluluklar oluşturmalarına olanak verilmesi gibi ana aşamalarla azaltılacağı kabul edilir.

1.2.2.2. Marksist Çatışma Kuramı

Aslında Türkiye ile Almanya arasında ki işçi göçünün karakterine baktığımızda daha çok “*Marksist Çatışma Kuramı*”na uygunluk göze çarpmaktadır. Bu kuramın temelini göçmenin, koşulların yönlendirmesi ile göç etmek zorunda kalması oluşturmaktadır. Onun kişisel talep ve tercih hakkı aslında yoktur. Öncelikle ekonomik sebepler, işsizlik, bunun yanı sıra siyasi sebepler, savaş, doğal afetler de bu göçü zorunlu hale getirmektedir. “*Sömürülen ülkelerden getirilen iş gücü ile sömüren ülkenin iş gücü arasında, sömüren ülkenin iş gücünün lehine işçi aristokrasisi oluşmuştur. Yerli iş gücünün çalışmayı reddettiği ağır, pis ve zor işler göçmen işçiler tarafından yapılmıştır*”(Marks,1978: 763). Emre Kongar ise çatışma kuramını “*Göçü belirleyen temel öğelerin ekonomik, toplumsal ve siyasi etmenlerin etkileşimidir*” (Kongar, 2007: 207) tanımlamasıyla göçü belirleyen temel faktörlerle ilişkilendirmiştir. Kuramın çıkış noktasında Marks’ın proletaryanın oluşmasına ilişkin görüşleri bulunmaktadır. “*Tarımsal nüfusun sürekli ve ardı ardına gelen mülksüzleştirilmeleri ve buldukları yerden sürülmeleri olayı gördüğümüz gibi kentlerdeki sanayi ve lonca kuruluşlarından tamamen bağımsız ve loncaların koyduğu engellerin bulunmadığı bir proletarya kitlesi sağlanmıştı*” (Marks,1978: 763). Marksist Kuram açısından ayrıca değerlendirilen yedek işçi kavramı ise ardında ucuz emek gücü olan işçilerin yerlerine ikame edilebilecek yedek işçilere karşı kabul etmek zorunda bırakıldıkları düşük ücret politikaları ile ilgili fikirleri yer almaktadır. “*Marks’ın endüstriyel yedek orduya yönelik fikirleri Marksist yaklaşımın göç olgusuna uyguladığı en önemli ayna olmuştur. Endüstriyel yedek ordu uluslararası göçün temel figürü haline gelmiştir. Yedek işçi ordusu kapitalist sistemde çalışan işçilerin ücret itibari ile kontrol altında tutulmasını sağlamıştır*”(Tosun, 2006: 18). Bu fikir etrafında kurama yapılan yorum aslında Almanya’da çalışan işçilerin bu tür uygulamalar neticesinde daha da ucuza çalıştırıldıkları gerçeğine de ışık tutmaktadır. Bu yedek işçi zorlaması aslında işsiz kalmış ve iş için her şeyi yapmayı göze alabilecek, çaresiz göçmen işçiler üzerinden şekillendirilen bir tür ekonomik stratejidir.

1.2.2.3. Genel Sistemler Kuramı

“*Genel Sistemler Kuramı*”na bakıldığında bu kuramın aslında bir sentez kuram olduğu anlaşılır. İşlevsel kuramın yüzeyselliği ile Marks’ın çatışma kuramının katı değişmez tavrının sentezlenmiş hali olmuştur. İşlevsel kuramın temelinde yer alan göçün bireysel ve çevresel koşullardan kaynaklandığı görüşü ile çatışma kuramının temelinde yer alan göçün ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullardan kaynaklandığı görüşünü genel sistemler kuramı bir potada eritmeye çalışmıştır. “*1970’lerin dünyası yabancı iş gücü alımının hızlanması ve eşitsiz gelişmenin artması gerçeğini beraberinde getirmiştir. Bu süreç genel sistemler kuramını Marksist ekonomik anlayışa yakınlaştırmıştır. Özünde işlevsel kurama yakın olan Nowotny bile işlevsel kuramın verilerini Marksist terminolojiyi kullanarak işlevsel bir çözümleme ile genel sistemler kuramına aktarmıştır*” (Tosun, 2006: 8).

1.2.2.4. Modernleşme ve Gelişme Kuramı

Göç kuramlardan bir diğerini de “*Modernleşme ve Gelişme Kuramı*” oluşturmaktadır. Kuram, “*İdareci Perspektif Kuramı*” diye de adlandırılır. Kısaca kuramın göç kavramına nasıl yaklaştığına bakılacak olunursa bu kuramın temelini olumsuz hayat koşullarının insanların hayatları üzerinde ki itici etkisi sonucunda göçün; “*Bireyleri, kendi iradeleriyle olumlu koşulları barındıran başka bir yaşam alanına çektiğini öngörür. Beyin göçleri, bu türden bir göç kurgusuna örnek olarak gösterilebilir*” (Yılmaz, 2012: 3).

1.2.2.5. Merkez Çevre İlişkileri Kuramı

“*Merkez Çevre İlişkileri Kuramı*” daha zor ve pis işleri yaptırmak amacıyla çevre ülkelerden sağlanan vasıfsız işçi göçünü irdeler. “*Ekonomik sömürge ilişkilerine gönderme yapan bu kurama göre, gelişmiş merkez ülkeler ile az gelişmiş çevre ülkeler arasındaki istismara dayalı bir ilişki söz konusudur. Kuram, ekonomik olarak güçlü olan ülkelerin daha vasıfsız işleri üstlenmeleri için, çevre ülkelerle gerçekleştirilen bir insan sirkülasyonuna gönderme yapar*” (Şahin, 2001; Yaren, 2008,17-25).

1.2.2.6. Dünya Sistem Teorisi Kuramı

1974 yılında Immanuel Maurice Wallerstein'in geliştirdiği kuramlardan beslenerek şekillenen bu teoriye göre dünya üçe ayrılmıştır. Merkez, çevre ve yarı çevre ülkeleri olarak tarif edilen bu bölünme de temel merkez kapitalist güçlerdir. Göç hareketi bu merkezin yani kapitalist ülkelerin, kapitalist olmayan toplumların yaşam alanlarına, gündelik hayatlarına girmeleri ile başlamıştır. Uluslararası göçü tetikleyen de bu kapitalist güçlerin zorlamasıyla yaşanan kopma ve yer değiştirmelerdir. Teorinin diğer savunucuları ise Manuel Castells, Saskia Sassen ve Morawska'dır. "*Morawska'ya göre çevre, merkeze zorunlu olarak bağlanmıştır. Çevre bölgelerdeki doğal kaynaklar ve ucuz iş gücü merkezin denetimi altına girdikçe göç akımları oluşmuştur*" (Tosun, 2006: 6). Rist, Türkiye'yi bu kuram çerçevesinde ele almıştır. Rist'e göre bu teoride göç; "*Kapitalist olmayan ya da olmaya başlayan ülkelerin zararına artmaktadır. Bu duruma en iyi örneklerden bir tanesi de Türkiye'dir. Gayri safi milli gelirin 1968'den sonra %7 artmasına rağmen dış göç oranında bir azalma yaşanmamıştır*" (Rist, 1978: 17).

"*Dünya Sistem Teorisi Kuramı*"na göre, merkez ve çevre ilişkileri tamamen kapitalist sermaye merkezlerinin, yani başka bir ifadeyle batının lehine gelişme göstermiştir. Göçü tür olarak incelemek gerekirse bu konuda değişik akademik yaklaşımlar olduğu görülür. Ancak bu çalışma içinde William Petersen'in, makalesinde ifade edilen sınıflandırmaya yer verilecektir. Petersen göçü dört farklı tipe ayırarak formülize eder; "*Bunlar, kökeni tarih öncesine dayanan ilkel göç, zorlama ile yapılan göçler, bireyin kendi tercihleriyle gerçekleştirdiği serbest göç ve kitlesel göçlerdir. Ülkemiz açısından incelendiğinde ise daha özgün ayrımlara gidilebilmektedir*" (Petersen, 1958 :256-266). Türkiye'den yurtdışına yapılan göçün profiline bakıldığında, bu göçün temelde dört biçimde yapıldığı görülür. "*Aile ilişkileri vasıtasıyla yapılan göçler, yasadışı düşük yetenekli işçi göçleri, uluslararası profesyonel göçler ve siyasal sığınma olarak sınıflandırılabilir*" (İçduygu, 2006: 11-12).

Göç kuramlarına kısaca bakıldığında genelde istekli veya mecburiyetten yapılmak zorunda kalınan bu yer değiştirme hareketinin, sosyolojik ve psikolojik yönlerden birçok etki bıraktığı görülmektedir. Hem göçen hem de göçülen toplum açısından bu etkiler kimi zaman trajik boyutlara ulaşmaktadır. Yönetmen Fatih Akın'da temelde

ailesi vasıtasıyla bu etkileri yaşamış ve özellikle sinemasal üretiminde bu kodlardan çok fazla faydalandığı söylenebilir.

1.2.3. Göçmen Kavramı

Göç olgusunun kahramanı göçmandır. Göçmen kavramı ise Türk Dil Kurumu Sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır; “*Kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir*”. Sosyoloji sözlüğüne bakıldığında zaman ise göçün tanımının kalıcılık üzerine yapıldığı görülmektedir. “*Göç, bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini içerir*” (Marshall, 1999: 685). Göç bir olay olmasına karşın, göçmen ise bu olayı gerçekleştiren, yaşayan ve her yönüyle bu olaydan etkilenen kişidir. Çeşitli sebeplerle yerinden, yurdundan ayrılan göçmen için belki de en önemli değer, yanında en kolay taşıyabileceği, kültürel birikimleridir. Kimi zaman göçülen topluma uyum sağlamasını engelleyen bu birikimler, kimi zamansa onun göçtüğü toplum içinde var olmasını sağlamaktadır.

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere verdiği karar doğrultusunda doğduğu “yurt”unu bırakıp başka bir “yurt” edinme yolculuğuna çıkan kişiye “göçmen” denilmektedir. “*Göçmenin eski toplumsal ilişkilerinden vazgeçmesi göçü toplumdaki öteki yer değiştirmelerden ayıran temel özellik olmuştur. Göçmen yeni yerleşim yerinde, yeni toplumsal ilişkiler kurarak göç sürecini tamamlamaktadır. Bir yer değiştirmenin göç kapsamına girebilmesi için bu sürecin en az bir yıl olması gerektiği düşünülmektedir*” (Tosun, 2006: 7). Yarı kalıcı ya da kalıcı olarak yapılan bu yer değiştirme eylemi, gidilen bölgede hem sosyo-ekonomik olarak hem de kültürel ve siyasi olarak nüfus ve toplum yapısı üzerinde kalıcı etkilere sahiptir. “*Göçmenin güvensizliğini, “bilinmeyenle” karşılaşma anksiyetesi (bunaltı/ endişe) ve bu anksiyeteye eşlik eden regresyon (gerileme) belirler. Regresyon onun kendini çaresiz hissetmesine yol açar; öyle ki bu onu, uygun fırsatları bile etkin biçimde kullanmaktan alıkoyabilir*”³⁹.

Göçü sebeplendirirken coğrafi faktörlerin de son derece etkili olduğunu unutmamak gerekir. Hillman, coğrafya değiştirme kökenli göç tanımlamalarına sosyo-

³⁹ Göç olayını psikoanalitik açıdan yorumlayan Grinberg’in 1999 yılında yaptığı bir araştırma sonucu.

kültürel çevreyi de eklemiştir. “*Göç insanların içinde yaşadıkları coğrafi ve sosyo-kültürel çevreden ayrılarak başka bir coğrafi ve sosyo-kültürel çevreye girmesidir*” (Hillman, 2000: 16). Hem göçen toplum hem de göç alan toplum açısından göç, aslında bir tür kültür alış veriştir. Kültürel ve dini unsurlar göçen için son derece önemlidir. Tamamen yabancı olduğu bir ortamda, geçmiş yaşamından bugününe taşıdığı bu unsurlar onun için bir yerlerde hala dönüp gidebileceği bir vatanının olduğunu hatırlatmaktadır. Bu nedenle kimi zaman göçmen yeni toplum içinde, eski hayatını devam ettirmek isteyen uyumsuz hatta oyunbozan olarak tanımlanan bir yabancısıdır. “*Göçmen geldiği daha gelişmiş ülkeleri zorlayan, tehdit eden yabancılardır*” (Jassen, 1999: 3). Jassen bu tanımlamasıyla göçmene tamamen olumsuz bir anlam yüklemektedir. Kimi zaman bu değerlendirme doğru olsa da bu genel geçer bir kural olmaktan uzaktır.

Kısaca tanımlanan göç ve göçmen kavramları çeşitli göç kuramları çerçevesinde incelendiği zaman ortaya tamda 1960’lı yıllardan günümüze kadar uzanan bir göç profili çıkmaktadır. Bugün var olan göç kuramlarına bakılacak olunursa, aslında yeryüzündeki tüm göçmenlerin az veya çok aynı sosyo- kültürel yollardan geçtiklerini görmek mümkün olmaktadır. “*Klasik göç kuramlarına göre, göçmenler gittikleri ülkede memleketleriyle olan bağlarını zamanla yitirir, yaşadıkları ülkenin davranış biçimlerini, kültürel kalıplarını içselleştirir ve nihayet asimile olurlar*” (Aydın, 2012: 35). Bu yaklaşım tarzı Jassen’in görüşüne ters düşmekle beraber geçmişten günümüze göçmen profillerine bakıldığında da tam olarak gerçeği yansıtmadığı görülür.

Günümüzden çok değil sadece 50-60 sene önce göç olgusu ve göçmenlik daha trajik etkilere ve bunun sonucunda, bir o kadar trajik tepkilere sebep olmaktadır. Oysa günümüzde durum biraz daha farklı bir hal almıştır. Özellikle küreselleşmenin ve artan iletişim imkânlarının göç ve göçmenlik olgularına etkileri de farklı olmuştur. “*Göçmenlerin bulunduğu bölgelerdeki sayısı, küreselleşmenin gelişim düzeyinin göstergesi olmaktadır. Küreselleşme bir taraftan göçleri tetiklerken, göçte ülkeler arası ilişkileri artırarak, dünya çapında bir göç sistemi çerçevesinde birbirine bağlamaktadır*” (Tekin, 2012: 71). Bu yaklaşımın bir diğer yönünü ise Fordizm ve emek göçü ilişkisi yansıtmaktadır. “*İleri sanayi ülkelerinin temel ihtiyacı olan emek göçü,*

*fordizm*⁴⁰ in sonucunda ortaya çıkan endüstri sonrası toplumlarda da önemini kaybetmemiştir. Günümüzde gelişmiş ülkelere yönelen sığınmacı hareketlerinde de ciddi bir artış gözlenmektedir. Böylece göç olgusu uluslararası siyaset gibi yerel siyasetin de gündeminde önemli bir yer edinmektedir artık” (Tekin, 2012: 71). Ülkelerin göçle ilgili yaklaşımları farklı farklıdır. Kimi gelişmiş ülke göçü normal ve toplumunun bir parçası kabul ederken, Almanya gibi kimi ülkeler ise göçü geçici bir süreç olarak görmektedir.⁴¹ Bünyesinde bu kadar çok göçmen insan barındıran bir ülkenin göçe bu derece uzak yaklaşması oldukça düşündürücüdür. Oysa hızla küreselleşen bir dünyada her türlü sınırlar ortadan kalkmış olmasına rağmen hala yaşatılmaya çalışılan bu “ötekileştirme” politikası hem göçen hem de göçülen toplum için sorun yaratmaktadır.

Kimi zaman göçmenler göçtükleri toplum içine o kadar güzel adapte olurlar ki artık ulusal bir birlikten söz edilebilir. Göçmende, göçtüğü ulusta onun göçmen olduğunu unuttur. Almanya ise, göçmenliği bu şekilde kabul edememiştir. 1961 yılından bu yana yaşanan uzun süreçte, büyük sıkıntılar ve anlaşmazlıklar yaşanmış, günümüzde ancak 3.Kuşak Türkler kendilerine Alman toplumu içinde güzel bir yer edinebilmişlerdir. “Göçmenin yeni bir ülkede yeni kültürle teması geçmesi belli bir oranda değişmesi ve yeni kültürden etkilenmesi şeklinde tanımlanan akültürasyon süreci göçmen Türkler üzerinde aidiyet ve kimliğini kaybetme korkusunu güçlendirmiş ve bu süreç savunma mekanizmaları geliştirmelerine neden olmuştur” (Tosun, 2006: 77). Aslında göç içinde kendi dinamiğini barındıran önemli bir gelişim olgusudur. Her zaman göç, yerleşik ve güçlü toplumları şekillendirmiş ve gelişimlerine belli bir ivme kazandırmıştır. Özellikle ucuz iş gücünün ekonomiye kazandırdığı etki hiçte azımsanacak düzeyde değildir. “İleri sanayi ülkelerinin hepsi gelişmeleri ve hatta yaşayabilmeleri için göçe ihtiyaç duymuşlardır. Göç alımı bu ülkelerin belli bir hızda büyümesi, demografik dengelerini kurabilmesi ve gelişimini devam ettirmeleri için zorunlu bir unsurdur” (Yıldız, 2007: 73). Bu değişimin ve gelişimin temelindeyse kültür yatmaktadır. Zaten göçmenlik konusunu incelerken önümüze çıkan kavramlardan en önemlisi “kültür” kavramıdır. Göçün etkisiyle melez kimlikler ortaya çıkmaya başlar. Genel dinamiklerde bu melez kimlikler, bu kimliklerin varlığının kabulü ve temsili

⁴⁰ Fordizm, Henry Ford'un öncülüğünü yaptığı, üretim bandının uygulamaya konmasını içeren üretim sistemi.

⁴¹ Bu sebepten dolayı 15,3 milyon “ göç kökenli” insanın ikamet ettiği Almanya’da okul müfredatlarında göç ile ilgili hiç bir konu bulunmamaktadır.

çerçevesinde kurulmaktadır. “Globalleşme sonucunda göçmenler dünya metropollerine akarak, Rönesans’ta doğan ve sömürgecilik, emperyalizm ve moderniteyle yerleşen tekil ve homojen bakış açısını yerinden etmişlerdir. Burada post-modern öznenin oluşumunda önemli unsur olarak göçmenler karşımıza çıkar” (Deliormanlı, 2011: 276).

1.2.4. Kültür

Kültür, bireyin içinde yaşadığı topluma yaptığı bireysel katkıdan başlayarak geçmişe uzanan bir olgudur. Yüzyıllar boyunca yaşam tarzından yeme-içme ritüellerine, selamlaşmadan toplumsal yaşayış kurallarına kadar bir toplumu diğer toplumlardan farklılaştıran ve ayıran her olguya kültür denilmektedir. Kültür kavramının içindeki en önemli anahtar kelime “ kendine özgü ”dür. Bir toplumun kendine özgü dini inanışı, kendine özgü sanatı, kendine özgü yaşayışı, örf ve adetleri, anlayış ve davranış biçimleri o toplumun kültürünü ve de kimliğini oluşturmaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde geçen kültür tanımına bakılacak olunursa, “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin”(Wanrig,1975,2253). Şeklinde tarif edildiği görülmektedir. Bu ansiklopedik tanımdan daha önemlisi kültüre yüklenen işlevsel anlamdır. G.Wanrig’in yazdığı Almanca sözlükte kültür tanımı şöyle yapılmaktadır, “Bir halkın düşünsel ve sanatsal (sanat, bilim, din vb.) ifade biçimlerinin toplamı, gündelik yaşamın içindeki düşünsel ve duygusal gelişim ve yaşam tarzı anlamına da gelir”(Wanrig,1975,2253). Kültür kavramını toplumsallaştırılarak anlamlandırır ancak kültür bir yönüyle de bireyseldir. Birlikte nasıl bir etkileşim içine girildiği ve ilişki kurulduğudur. Bu anlamda bakılırsa kültür için bizzat bireyin ürettiği ve genel kültürel yapıya yaptığı katkıdır da denilebilir. Diyalektik materyalist geleneğe gönderme yapan H.Hoffmann (1979, 3-14); “Kültür, özgün insan “evriminin”, insanın üst düzeyli gelişiminin sürekliliğinin, insanın öz yetkinleşiminin ve insanın “insan olmasının mutlak deviniminin ifadesi” ve aracı olarak kavrar” şeklinde tanımlar.

Kökleri çok eski zamanlara dayanan milletlerin oluşturdukları kültürel yapı, sağlam ve değiştirilmesi son derece güçtür. Özellikle gelenek, yaşayış ve dinin harmanlanmasından oluşan kültür, insanları bir arada tutan en önemli etkendir. Bugün kültürün coğrafyaya ve sınırlara bağlı kalan klasik yapısı değişmeye ve esnemeye

başlamıştır. Özellikle küreselleşme ile beraber artık ortak kültürel öğeler daha yaygınlaşır bir hale gelmiştir. Thomas Faist (2003: 380) “ *Kültür belli bir mekânla sınırlanmıştır ve bir öğrenme süreci sonucu ortaya çıkmıştır*” tanımıyla kültürü ifade etmiştir. Her toplum kendi kültürel birikimine sahiptir. Toplumların birbirine karışmak zorunda kaldığı durumlarda, kültürlerin kaynaşması beklenir. Eğer bu kaynaşma ya da kaynaştırma zamanında ve doğru yapılmazsa o zaman toplumlar arasında gerginlikler baş gösterir. Ayhan Kaya (2000: 26) “*Bütünselci Kültür Nosyonu*” kavramını açıklarken, bütünselci yaklaşımı belli bir mekâna ve onun homojenliğine bağlar ve “*Modernitenin ürünü olan ve kültürü yerel ve ulusal sınırlar içinde değerlendiren, kapsayıcı, ”bütünselci kültür nosyonu”, ortak anlam ve değerler kültürlerin özünü oluşturur ve kültürlerin birbirine karışmayan bütünleridir. Kültür alışım sorunlu bir süreçtir. Kimlik krizi, iki kültür arasında kalmış, dejenere olmuş gibi tanımlar bu kültür nosyonunun tanımlarıdır*” ifadesine yer verir.

1.2.4.1. Kültürün Özellikleri

Kültür tarihseldir, geçmişten günümüze süregelmektedir ve bu tarihsel devam ediş toplumlar var oldukça değişerek ve gelişerek bazen de gerileyerek devam edecektir. Kültür görelidir, her toplumun kendine özgü kültürü vardır. Bu durum toplumları birbirinden ayıran en önemli etkidir. Kültür durağan değildir, zaman içinde değişir. Kültürü oluşturan maddi ve manevi öğeler birbirini etkiler. Maddi öğeler daha hızlı değişir. Ayrıca her toplumda kültürel değişim hızı birbirinden farklıdır. Kültür insan eseridir, insanlar hem kültürü oluştururlar hem de kültürden etkilenirler.

1.2.4.2. Milli kültür

Kültür kavramının bir alt başlığını da milli kültür oluşturmaktadır. Milli kültürün tanımını şöyle yapmak mümkündür; “*Diğer toplumlardan farklılığı ortaya koyan -yani millî olan- karakterin meydana getirdiği kültürdür. Bu değerlendirmeler de, millet kavramı saf bir ırktan ziyade ırk entegrasyonunu (racial integration) ifade etmektedir*”(Türkdoğan, 1983: 15).

1.2.5. Kimlik

Türk Dil Kurumu Sözlüğünün kimlik tanımı, *“Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü”* şeklindedir.

1.2.5.1. Milli Kimlik

Kimlik de kültür gibi milli özellik taşıyan bir kavramdır. Milli kimlik ise tanım olarak şu şekilde yapılmaktadır; *“Tarihî tekâmül içinde millî kültür unsurlarının şekillendirdiği kimlik tipidir”* (Türkdoğan,1983: 15).

1.2.5.2. Kültürel Kimlik

Konuyla ilgili bir başka terim ise kültürel kimliktir; *“Bir grubun ya da kültürün ya da bireyin ait olduğu grup veya kültüre ait kimliğine verilen isimdir. Oldukça yakın dönemlere ait olan Kültürel Kimlik kavramı kimlik ile ilgili birçok soruya birçok kültürel ve sosyal teoriler ile cevap aramaktadır* (www.wikipedia.org/wiki/kulturel_kimlik). Kültürel kimlik için bir diğer yaklaşım ise şöyledir; *“Kültürel kimlik daha dar kapsamda ve belli bir unsurun ön plana çıkarılmasıyla yansıtılabilir. Bir azınlık gurubun kendilerine has bir sosyal âdeti yaşatmaları (meselâ, dans veya başka herhangi bir gelenek) onların kültürel kimliklerini yansıtır. Kültürel kimlik, millî kimlik anlamında da kullanılabilir”* (Garafola, 1993: 88-89). Almanya’ya yapılan göçün trajik etkileri aslında kültürel kimlik ile Alman toplumunun kimliği arasında yaşanan çelişkilerden dolayı ortaya çıkmaktadır.

Hayes, milliyeti üç temel unsura dayandırmaktadır; *“Bunlardan ilki lisanıdır. Lisanın önemi, milliyeti şekillendirmesinden kaynaklanmaktadır. Lisanın olması, benzer zihniyeti sağlamakta; ortak kelimeler gibi ortak fikirler seti meydana getirmektedir. Böylece benzer zihniyetteki insanlar, ortak çıkarları sağlayacak gurup bilincini geliştirmektedirler”*(Hayes,1961: 11). Dilin önemini bu şekilde açıklayan Hayes, ikinci unsur olarak tarihsel şuura sahip olmayı işaret etmektedir. *“Zaman içinde gurup, bir tarihî şuura sahip olmaktadır. Bu da ikinci unsurdur. Gurubun birlikte geçmişinin gerek ferdî, gerekse kolektif hafızadaki kutsal hatıraları bir tarihî gelenek sağlamaktadır”* Hayes,1961 :11). Hayes’in sıraladığı son unsur ise; *“Farklı ve kültürel bir toplum teşkil*

edildiğine dair üyelerin inancıdır. Hayes, milliyetin tarih boyunca her zaman mevcut olduğunu, ancak vatanseverliğin her şeyden çok hâkim olduğu tarzda bir milliyetin ise modern olduğunu eklemektedir” (Hayes, 1961: 11).

Bu çalışma kapsamında bakıldığında, özellikle Türk işçiler çerçevesinden milli kimlik, milli kültür kavramları çok önemli anlamlar içermektedir. Daha çok dil konusunda yaşanan içe kapalılık, özellikle ilk kuşak göçmenler ile Alman Toplumunu arasında aşılması çok zor duvarlar örmüştür. Yaşamak zorunda kaldığı ülkenin dilini asgari düzeyde bile konuşamayan insanlar ister istemez dışlanmış, ötekileştirilmişlerdir.

1.2.5.3. Diasporik ve Melez Kimlik

Melezlik tanımını Homi Bhabba şu şekilde yapmaktadır. *“Melezlik iki ayrı orijinden bir üçüncünün doğması değil, başka olasılıkları doğuran üçüncü bir alanın doğmasıdır. Bu üçüncü alan kendini oluşturan tarihlerin yerini alır ve yeni otorite yapıları inşa eder” (Bhabba, 1996: 211).*

Türk işçilerin Almanya’ya doğru başlattıkları işçi göçü sonucu bu kavramlar da dilimize yerleşmeye başlamıştır. İlk işçiler Almanya’ya biraz birikim yapıp dönmek için gitmişlerdi. Oysa daha sonra kazandığı parayı Almanya’da harcayan, yatırım yapan ve gelecek planlarını buldukları ülke dâhilinde şekillendiren bir nesil ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu nesil ya anavatanın kültürüyle yaşamaya devam edecek ya da buldukları kültürle kaynaşmanın bir yolunu bulacaktı. Aslında bu durumda bir ikili yaşam tarzı da ortaya çıkıyordu. Okulda, iş ve sosyal yaşantısında bir Alman gibi yaşayan bu kuşak, ev hayatlarında Türk olmaktan kaynaklanan kültürel birikimlerini yaşamaya devam ettiler. *“Geri dönme mitinin ortadan kalkması, gelişen küresel iletişim ve ulaşım olanakları sayesinde yeni kuşaklar ailelerinin Türkiye’den getirdikleri bazı temel norm ve değerleri koruyup devam ettirmenin yanı sıra, Alman Kültürü ve küresel kültürün etkileriyle kendilerine yeni bir kimlik oluşturmaya başlamışlardır” (Deliormanlı, 2011: 278).*

Oluşturulan bu yeni kimlik türüne *“Melez Kimlik”* ya da *“Diasporik Kimlik”* denildi. Bu kimliğin en önemli unsurunu dilin kullanım biçimi oluşturmaktadır. Türkler çifte dile sahip olarak bir anlamda olumsuz durumlarını olumluya çevirmenin yolunu da bulmuşlardır. *“İki dil arasında hareket etmek bir seçme özgürlüğü ve buna bağlı olarak*

ifade özgürlüğü sağlar. Diller arasında hareket eden konuşmacının dilin nüanslarını ifade etmede yüksek kapasiteleri ve dilsel, kültürel, mantıksal ve duygusal sınırları aşma yetenekleri daha iyidir” (Tan ve Wandhoff, 145).

1.2.6. Kimlik ve Küreselleşme

Evrensel bir sınırsızlaşma olarak da ifade edilebilecek olan küreselleşme, aslında kültürlerin karışımından çıkan bir tür tek kültürlülüktür. Marshall McLuhan günümüz dünyasını sınırların ortadan kalktığı bir “*Küresel Köy*” olarak tanımlar. Küreselleşme, ekonomiden siyasete, kültürden sanata kadar hemen her alanda yaşanan değişimlerin tüm dünyayı etkilemesi olarak da ifade edilmektedir. “*Ekonomik, sosyal, teknolojik, kültürel, politik ve ekolojik denge gibi açılardan, küresel bütünleşmenin, entegrasyon ve dayanışmanın artması*”. Wikipedia da küreselleşme tanımı ise bu şekilde verilmektedir. Prof.Dr.Nejat Ulusay’ın ifade ettiği gibi küreselleşmeyi moderniteyle ilişkilendirmek ve sürekli genişleme eğiliminde bulunan batı kapitalizmine bağlamak yanlış olmaz. “*Küreselleşme kavramının en çarpıcı özelliklerinden biri, olası etkilerinin çok sayıda ve çeşitli olduğu izlenimini vermesidir. Küreselleşme, yalın toplumsal gerçekleri oldukça aşan spekülasyonlar, varsayımlar, güçlü toplumsal imgeler ve metaforlar üretme kapasitesiyle olağan üstü doğurgan bir kavramdır*” (Ulusay, 2008: 16).

Küreselleşme, birbirinin içine geçmiş çok sayıda farklı kimlik ve kültürün bir arada olduğu küresel bir toplum uyarlamasıdır. Küreselleşme sürecine bakıldığında özellikle gelişen iletişim araçları ve ulaşım imkânları kişisel kültür öğelerinin daha çabuk yer değiştirmesine, daha kolay şekil değiştirip, erimesine sebep olduğu görülmektedir. Kültür emperyalizmi, özellikle sermayeyi elinde tutan kapitalist güçler tarafından çeşitli iletişim imkânları kullanılarak yapılmaktadır. Bunun sonucunda milli kültür öğeleri, zaten yaşadığı toplum içinde bir şekilde ötekileştirilmiş olan göçmen açısından terk edilmesi kolay bir materyal haline gelmektedir.

1.3. TÜRKİYE-ALMANYA İŞÇİ GÖÇÜ

Çalışmanın tanım bölümünün ardından Almanya ile Türkiye arasında yaşanan İşçi Göçü ’nün tarihsel kronolojisine bakılacaktır. Yaşanan sürecinin yönetmenin hayatında

ve filmlerinde bulduğu karşılığı anlamak adına yaşanan bu ekonomik, kùltürel, psikolojik ve sosyolojik göçün etkileri araştırılacaktır.

1.3.1. Türkiye Almanya İşçi Göçünün Kısa Tarihi

Birçok Türk göçmenin hayatını etkileyen Almanya göçünü oluşturan sebeplere ve sonuçlarına bakılacak bu bölümde öncelikle bu göçü doğuran sebeplerin gözden geçirilmesi gerekmektedir. *“Batı Avrupa’da yavaş gelişen nüfus ve işgücü ile hızla gelişen endüstrileşme arasındaki oransızlık emek ile sermaye arasında bir dengesizliğe yol açmıştır. Bu ülkeler kendi içlerinde endüstriyel üretimin devamı yönünden kronik bir şekilde sürüp gidecek emek talebi açıklarıyla karşılaşmışlardır”* (Yıldırımoglu, 2005: 7).

Birincil sebep olarak görülen bu durum karşısında ortaya şöyle bir tablo çıkmaktaydı; *“Batı Avrupa ülkelerinin çalışabilir nüfusa ihtiyaç hissetmesi sonucunda, Türkiye ilk kez emek ihraç etmek durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Zira Türkiye’nin işçi göçünü güdüleyen etkenler arasında gelir dağılımındaki eşitsizlik, yoksulluk ve batı kültürünün üstünlüğü fikri gibi önemli bazı hususlar bulunmaktadır”* (Yıldırımoglu, 2005: 7). Türkiye Cumhuriyeti ile Federal Almanya arasında 30 Ekim 1961 tarihinde imzalanan “Gastarbeiter” (Misafir İşçi) programı ile ilk önemli emek göçü başlamış oldu. Hemen o tarihte 6.700 kişi Almanya’ya işçi olarak gitmiştir. 1973 yılında ki ilk sınırlayıcı uygulamalar başlayıncaya kadar 900 bin Türk İşçi Almanya’ya göç etmiştir.

Türkiye için “Gurbetçi”, “Almanci” olarak anılan bu insanlar Almanya’da ise “Misafir İşçi”, “Yabancı”, “Yabancı Yurttaş” şeklinde anıldılar. 2,5 milyon Türk İşçinin 1 milyondan fazlası ise yıllar içinde Almanya vatandaşlığına geçmiştir. *“Nicel özelliklerinin yanı sıra, Alman kamuoyunda “en yabancı” ve “topluma entegre olması en güç” grup olarak algılanmaları nedeniyle Türkler, Almanya’daki göç politikası tartışmalarının merkezinde yer almaktadırlar”*(Özbek, 2011: 13).

2.Dünya savaşından yenik bir ülke olarak ve oldukça büyük bir yıkım yaşayarak çıkan Almanya, yeniden inşası için gerekli işgücüne sahip değildi. *“Savaş sonrası büyük sermayenin yatırımlarının yoğunlaşması ve üretimin genişletilmesiyle birlikte, uluslararası emek göçü pek çok Avrupa ülkesi gibi Almanya tarafından da temel bir politika olarak benimsendi”*(Özbek, 2011: 14). Aslında Türk İşçiler 1950’li yıllarda

bireysel girişimleri sayesinde ve özel aracilar vasıtasıyla Avrupa'ya gidiyorlardı. Ancak resmi olarak 1961 yılında ilk anlaşmayla “İşçi transferler” yasal zeminde de başlamış oldu. Türk hükümeti bu yolculuğun hem ülkeye geniş bir döviz akışı sağlayacağını hem de modernlik ve bilginin göçmenler tarafından yurda getirileceğini düşünmekteydi. *“Göç akınının esası ekonomik sorunlardan kaynaklanmaktadır. Göç eden yurttaşlarımızın ilk düşünceleri, belli bir süre bu ülkelerde çalışıp para biriktirmek ve bu suretle kendi ülkesinde geleceğini güvence altına alacak yatırımlar yapabilmektir. Gurbetçilerimiz göçün ilk yıllarında arsa, ev, bağ, bahçe, tarla, traktör, biçerdöver gibi yatırımlara yöneldiler”*(Yıldırımoglu, 2005: 1). Bu yatırımların hepsini ülkelerinde yapan göçmenler geçici olarak kalmayı planladıkları Almanya'da sosyal hayata dair hiç bir varlık göstermiyorlardı. *“Göçmen işçiler sosyal yaşamlarını kısıtlayarak ve şartlarını zorlayarak daha çok birikim yapmaya çalıştılar. Büyük bir kesim yerleşme düşüncesinde olmadığı için ailesini getirmemiş ve bekâr olarak yaşamayı tercih etmiştir”*(Yıldırımoglu, 2005: 1). Karl Marks'ın “Sermayenin hafif piyadeleri” olarak tanımladığı vasıfsız işçiler, dünden bugüne hem sosyal yaşantı olarak, hem toplumsal yer edinme olarak son derece zorlu bir süreçten geçmişlerdir. *“Göçmenler bir yandan güvensiz çalışma, düşük ücret, insanlık dışı yaşam koşulları, göç edilen ülkenin temel haklarından yararlanmada yaşanan güçlükler gibi pek çok sorunla karşı karşıya kalırken, diğer yandan ”ne oraya ne buraya” ait olmanın yarattığı kültürel sıkışmadan nasibini fazlasıyla aldı”* (Fındıkçioğlu, 2012: 9).

Emek göçünü dönemlere ayırırsak, ilk dönem işçilerinin profiline oldukça farklı olduğu göze çarpmaktadır. Birinci nesil olarak adlandırılan bu grubun çoğunluğunu erkekler oluşturmaktaydı. Buna sebep olarak hem başvuran kadın sayısının azlığı hem de talep edilen işçi vasfının ağır çalışma koşullarının hâkim olduğu iş kolları olduğu görülmektedir. Bu işçilerin imzaladıkları sözleşme gereği bir veya iki yıl içinde geri dönmeleri gerekmektedir. Gelen bu ilk kuşak işçiler yaşam alanı olarak oldukça kötü koşullarda barındırılmaktaydı. Kimisi çalıştığı fabrikanın işçi yurtlarına yerleştirilmekteydi. Kimi işçi ise Türkler arasında “ haym” olarak adlandırılan toplu barınaklar, depolar, savaştan kalma prefabrik konutlar, barakalar gibi donanımı ve kirası düşük yerlerde ikamet ettirilmekteydiler. Buralarda yaşamayı kabul etme sebepleri ise döndüklerinde daha fazla para biriktirmiş olmaları. Ancak bu haymlar aynı zamanda göçmenler ile Alman toplumunu birbirinden ayırıyor, bir anlamda göçmeni toplumdan

izole ediyordu. *“Bu yerleştirme politikası mekânda yoğunlaşmanın, ie kapanmanın, izolasyonun yani gettolaşmanın başlangıcını da beraberinde getirmiřtir⁴²”*.

1962 yılında “Türkdanış” büroları kuruldu. Bu büroların amacı Türk işçilerin dil sorunları, çalışma hayatında yaşadıkları olumsuzluklar, çalışma izni, ikamet sorunları, sosyal haklardan yararlanma vb. gibi pek çok meselede işçilere yardımcı olmaktı. Aynı yıl kabul edilen özel bir döviz kuru sayesinde Türklerin birikimleri güvenli bir şekilde Türkiye’ye aktarılmaya başlandı. Türkiye o yıllarda gurbetçi vatandaşlarının buldukları toplumla entegre olması yönünde hiçbir politika izlememiştir. *“1963 yılından itibaren işçilerin Türkiye’deki çocuklarına ocuk parası ödenmeye başlandı. 1964 yılındaysa iki ülke arasında imzalanan Sosyal Güvenlik Anlaşması çerçevesinde, işçilerin Türkiye’de yaşayan ailelerinin, Alman sigorta hizmetlerinden yararlandırılması sağlanmıştır”*(Özbek, 2011: 14).

1970’li yıllara gelindiğinde küresel bağlamda hissedilir bir petrol krizi ve buna bağlı gelişen ekonomik durgunluk yaşanmaya başlanmıştı. Bu durumdan Almanya’da etkilenmişti. Bu sebepten dolayı Almanya Hükümeti Kasım 1973 yılında işgücü alımını durdurdu. *“Artık Almanya’ya göç sadece evlilik ve aile birleşimiyle mümkündür. Birçok işçi daha katı kuralların getirilmesinden korktukları için, aile fertlerini Türkiye’den getirdiler. 1974 yılında yabancı işçilerin yurt dışında yaşayan çocukları için ödenen ocuk parasının önemli ölçüde kesilmesi, işçilerin Türkiye’deki ailelerini Almanya’ya aldirmalarına neden oldu”*(şen, 1996: 17). Türkiye’de bulunan aile fertlerinin Almanya’ya gelmesi göçmenlik profilinde önemli bir değişime de sebep oldu. 1973 yılında Almanya’daki yabancıların sayısı 4 milyonu bulmuştu. Ailelerinin gelmesiyle işçiler artık kirası düşük, kent merkezine yakın ve yerli halkın terk ettiği mahallelerde

⁴²“Aslında göçmen Türk işçilerinin toplumsal ilişkilerden soyutlanması, yerel halkla iletişimin engellenmesi ve Haymlara hapsedilmesi çabalarının altında saf Alman ırkının korunmasına dayanan gerici faşist bir zihniyetin izleri bulunur. Nitekim Nazi Almanya’sında yabancı işçilerin Lager adı verilen kamplara yerleştirilmeleri Türk işçilerin haymlara yerleştirilmesiyle benzer özellikler göstermiştir. Dönemim işçi işleri sorumlusu Sauckel yönetimin politikasını net bir şekilde açıklar. “Tüm bu yabancı işgücü öyle bir şekilde beslenmeli, barınmalı, korunmalı ki en üst düzeyde sömürülebilirler, olabilecek en düşük maliyetle yaşatılabilirler”. Yaşam koşulları göçmen işçilerin geçici olma düşüncelerini kalıcılaştırmıştır. Başlangıçta kısa bir süre için vatanlarını terk etmiş, sevdiklerinden uzaklaşmış göçmen işçiler giderek kalıcı bir geçicilik psikolojisine kapılmışlardır. Yalnızlık, sevdiklerinden uzak olma duygusu onları günden güne tüketmiştir “(Tosun, 2008:19).

ev tutmaya başladılar. Bu durum geçicilik fikrinden uzaklaşmanın başlangıcı oldu. Artık onlar “ yabancı vatandaş” idiler.⁴³

Bir arada kalma fikri yeni gelenler için korunaklı ve güvenli bir bölge anlamına gelse de yine de içinde buldukları toplum açısından uyum problemlerine sebep olmaktaydı. “ *Bu göçmen yoğunluğu karşısında yerli nüfusunda bölgeden uzaklaşma eğilimi gettolaşma sürecini yakından etkilemiştir. Söz konusu Türk ailelerin %50’sinin Alman topraklarının %4’ünde konumlanması gettolaşma sürecini net bir şekilde ortaya koymuştur. Türklerin gettolaşma süreci kendisini en çok Berlin’ in Kreuzberg, Wedding ve Tiergarten’ semtlerinde göstermiştir*⁴⁴”. Alman toplumundan olabildiğince uzak ve içe kapalı bu yaşam tarzında kendi bakkallarından, kasaplarına, sportif ve kültürel etkinliklerine kadar her türlü ihtiyaçlarını karşılıyorlardı. Bu durum özellikle vasıfsız ev hanımlarının yaşadıkları toplumun dilini konuşamamalarına, kendilerini kısıtlı bir çevrenin kısılcığında bulmalarına sebep olmuştur. Özellikle ilk kuşak kadınlar oldukça ağır bir toplum ve aile baskısının altında kalmaktaydılar. Çalışan kadınlar bile bu yoğun baskıdan etkilenmekteydiler. Özellikle başörtüsü Almanya’daki Türk kadınının simgesi haline gelmişti. Kıyafetleri ne kadar modern, etekleri ne kadar kısa olursa olsun, dini yaklaşımdan uzak geleneksel tarzda bağlanan başörtüsü bir anlamda Türk kadınının, bu yabancı ortamda milli kimliğini yaşamasına imkân veriyordu. “*Kreuzberg’te yaşayan Türk göçmenler kendilerine ait sosyal, kültürel ve geleneksel değerleri ile diyasporik bir mekân yaratmışlardır. Getto olarak ta tanımlanan bu mekân dışlama ve ayrımcı politikalar üretip uygulayan Alman Devleti’ ne karşı dirençli bir dayanışma kültürünün üretilmesine olanak tanımıştır*” (Tosun, 2008: 40).

⁴³Göçmen Türk nüfusun Almanya’nın sanayi kentlerinde yoğunlaşması göçmen işçilerin çalışma alanlarından kaynaklanmıştır. Ağır sanayi, demircilik, otomotiv, madencilik vb iş kollarının hayli zor olduğu sektörlerde konumlandırılan göçmen işçiler bu sektörleri barındıran Kuzey Renan, Bade-Würkenberg, Westfalen gibi bölgeler ile Köln, Duesseldorf, Münih, Frankfurt, Berlin, Stuttgart gibi şehirlerde konut edinmişlerdir. Bu bölgelerde ki mekânsal yoğunlaşma yeni gelen Türk göçmen işçiler ile artmıştır. Onlar kendilerinden olan, ayrımcılığa uğramayacakları göçmen ev sahiplerinin konutlarını kiralamışlardır. Böylece geldikleri ortamı çağrıştıran, kendi kültürlerini yaşayan, aynı dili konuşan, ortak değerleri tüketen insanlarla bir arada olmuşlardır (Tosun,2008,36).

⁴⁴ Berlin’ de Kreuzberg semti yoğunlaşmanın en uç örneklerinden birini oluşturmaktadır. 1960’ lı yıllarda Türkiye’den gelmiş ve kentin “Klein İstanbul” (küçük İstanbul) lakaplı bu eski semtinde toplanmış Türk aileleri yaklaşık üç kuşaktır burada yaşamaktadırlar. 1975’ te Türkler semtin yabancı nüfusunun %67.8 ini ve toplam nüfusunun %16.8 ini oluşturuyorlardı. Kreuzberg’ teki Türklerin oranı durmadan arttı. 1983’ te semt sakinlerinin % 19.3 ünü, Berlin senatosunun son istatistiklerine göre semtteki yabancı nüfusun %63 ünü toplam nüfusun %20 sini oluşturuyorlardı (Tosun,2008,36).

Fatih Akın'ın doğup büyüdüğü Hamburg Altona'da tıpkı Kreuzberg gibi yabancıların yaşamayı tercih ettikleri bir gettodur. Wilhelm Staudacher yan kültür üreten Kreuzberg'i Türklerin Alman toplumuna entegrasyonu konusunda bir sorun olarak görmüştür. *“Toplum içinde başka toplumların doğmasına yol açan sebep sadece dil engelleri değildir. Bilinçli olarak kendilerini hakim toplumdaki soyutladıkları, geleneksel değerlerin ve alışkanlıkların olmayacak yerlerde muhafaza edilmeye çalışıldığı bir yerde entegrasyon olmayacağı gibi bir gelişmede olmaz.”* (<http://konrad.org.tr>.23.06.2005). Kendilerini içinde buldukları topluma karşı bu derece yabancı ve güvensiz hisseden göçmenlerin göç ettikleri toplumla tam anlamıyla kaynaşmalarını beklemek gerçekçi olmaz. Ama onları bu derece izole olmaya itende yine toplumun tutumu olmuştur.

Göçmenlerin psikolojisini etkileyen faktörlerden biriside kuşak çatışmasıdır. *“Almanya için düş kırıklığına uğrayan birinci kuşağın psikolojik bunalımı karşısında ikinci ve sonraki kuşaklar Almanya hakkında olumlu düşünceler beslemişlerdir. Bu zıt durum iki kuşağı karşı karşıya getirmiş ve aralarındaki gerilimi tırmandırmıştır”* (Tosun, 2006: 79). Bu durum karşısında kuşaklar arası yaşanan olumsuzluğu artırmıştır. *“ Ana babaların düş kırıklığı çocuklarına ilişkin beklentilerinin yanı sıra otoritelerinin sarsılmasından da kaynaklanmıştır. Anne babaların Almancayı bilmemeleri, öğrenmek için çaba sarf etmemeleri Alman kültürüne ve değer yargılarına yabancı olmaları psikolojik rahatsızlık olan stagnasyon (dona kalma) ile sonuçlanmıştır”* (Tosun, 2006: 79). İçinde buldukları ama aidiyet hissetmedikleri topluma karşı Türkler yeni savunma yolu olarak dini kullanmaya başlamışlardı. *“Siyasal, dinsel, etnik ve kültürel açıdan tercih edilen uç muhafazakâr kimliklerin asıl oluşum nedeni, göçmenlerin maruz kaldıkları yapısal dışlanışlık halidir. Artan yoksulluk, işsizlik, yalnızlık, geleceğe güvensizlik, ırkçılık, İslami fobia ve yabancı düşmanlığı göçmen gruplar arasındaki bu tür tözcü kimlikleri asıl şekillendiren unsurlardır”* (Kaya, 2005: 59).

1973-1979 yılları arasında Alman Hükümeti politikaları işçi göçünü sınırlamaya ve hatta durdurmaya yönelikti. Ancak bu pek de etkili olamamıştı. 1976 yılında İstanbul'da bulunan Alman irtibat bürosu kapandığı zaman bekleyen işçi sayısı 1 milyonu aşıyordu. Bu işçilerin bir kısmı turist olarak, bir kısmı kaçak yollarla Almanya'ya girmiş ve beş yıl geçici işçi olarak çalışıp, sınırsız ikamet hakkı almayı başarmışlardır. 1978 yılında Almanya Çalışma Bakanlığı bünyesinde ilk “yabancılar

yetkilisi” göreve getirildi. Hazırlanan raporda yabancı işçilerin artık misafir değil kalıcı oldukları, çeşitli nedenlerden dolayı ülkelerine dönmeyecekleri gibi gerçeklerin altı çizildi. Almanya’da doğan Türk çocuklarına vatandaşlık hakkı ve tüm göçmenlere yerel seçimlerde oy kullanma hakkı tanınması gündeme getirildi. 12 Eylül 1980 tarihinde Türkiye’de üçüncü kez darbe olmuştu. Bu darbe sonrası yeni bir göçmen akını başlamıştı. 125.000 Türkiye vatandaşı siyasi sığınmacı statüsüne başvurarak Almanya’ya gelmişti. İltica yolu ile Almanya’ya gelen göçmenler psikolojik sorunları daha yoğun yaşamışlardır. Göçün nedeni ve geride bırakılan ilişkilerin derinliği, iltica eden göçmenin psikolojisini aynı oranda etkilemiştir. Bu göç dalgası ardında önemli siyasi, kültürel ve ideolojik gelişmeler yaşanmaya başlandı. Siyasi göçmenlerin arasında yazarlar, gazeteciler, sendikacılar, bilim adamları vardı. Bu göçmenler fikrîsel çalışmalarına Almanya’da da devam ettiler ve çoğunluğunun vasıfsız işçilerden oluştuğu ilk kuşak göçmenlerin sendikalaşmalarına, sosyal ve kültürel hayatta aktif olmalarına vesile oldular. Kurdukları veya kurulmasına vesile oldukları pek çok dernekte fikri gelişmelere de ön ayak oldular.

1983 yılında yürürlüğe konulan “*Geri Dönüş Teşvik Yasası*” ile, 1 Kasım 1983-30 Haziran 1984 tarihleri arasında kesin dönüş yapan işçilere ve ailelerine 10.500 DM tutarında yardım ve sahip olunan her çocuk başına da 1.500 DM verilip, ayrıca işçilerden kesilen emekli sigorta primleri ödenecekti. Bu cazip tekliften 471.000 kişi faydalanıp, yurda geri döndü. “*1960’lar ve 1970’ler boyunca bir gün mutlaka Türkiye’ye geri dönmeyi planlayan Türkler, zaman içinde, özellikle 1980’lerde geri dönenlerin Türkiye’de yaşadıkları hayal kırıklıkları sonucu, Avrupa’da kalmayı yeğlemeye başladılar*” (Yıldırımoglu, 2005: 19). Dönmeyi şu ya da bu şekilde istemeyen, işsiz kalmış işçiler ise birikimlerini Almanya’da değerlendirmeye karar verdiler. Kurdukları küçük ölçekli aile işletmelerinde hem kendileri hem de aile bireyleri çalıştı. Buda maliyetleri düşürürken kendi işine sahip olan göçmenler artık iyice Almanya’ya yerleşmiş oldular.

1.3.2. 2. ve 3. Kuşak Göçmenler

1990’lı yıllar ikinci ve üçüncü kuşağın kimlik arayışlarını etkileyen küreselleşme ve medya olgusunu beraberinde getirmiştir. Anayurtla kurulan hissi ilişki diasporik kimliği ayakta tutan en önemli faktör olmuştur. Bu ilişki Almanya’daki Türkler

tarafından görsel, işitsel ve yazınsal medya ile kurulmuştur. Bu dönem de Türkiye’de birçok Türk ulusal TV kanalı kurulmuş, gelişen uydu sistemleri sayesinde, üretilen programların Almanya’da da izlenmesi, internet bağlantıları, gazeteler, Avrupa Birliği’ne girme tartışmaları, çok kültürlülük gibi olgular bu Türklerin kültürel kimliği üzerinde belirleyici olmuştur.

Türkiye gündemi ve üretilen kültürel ürünler medya aracılığıyla Almanya’daki Türklerin yaşam alanlarına, evlerine aktarılmış ve Türk göçmenlerin asimile olma riski azaltılmıştır. Bu süreç modern diasporik kimliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. *“Anavatandan gelen TV programları, müzik kasetleri ve videokasetleri gibi unsurların yardımıyla diasporada yaratılan bu vatan, anavatanın ritmini, renklerini, müziğini ve görüntüsünü yansıtır”*(Kaya, 2005: 64). Bu kültürel ürünlerin gelişen iletişim araçları sayesinde Almanya’ya hızlı bir şekilde uzanmasının etkileri çok kısa bir sürede görülmeye başlandı. Bugün Almanya’nın kültür dünyasını şekillendiren pek çok sinemacı, romancı, ressam ve müzisyenin bu diasporik kültürün temelini, bu teknik imkânların gelişmesi sağlamıştır. *“Gençler kültürel kimliklerini oluştururken ailelerin Türkiye’den getirdikleri bazı temel norm ve değerleri koruyup devam ettirmenin yanı sıra, aynı zamanda Alman kültürü ve küresel kültürün etkisinde de kaldılar. Etnik azınlığa ait gençlerin oluşturdukları bu yeni kültürel kimlik modern diasporik kimlik olarak adlandırılacaktır”*(Kaya, 2005: 59). Küreselleşme sürecinin bir ürünü olan modern diasporik kimlik üçüncü kuşak diyasporik gençlerin, geleneksel olan ile modern olanı, kökleri ile evrensel olanı kendi kültürel kimliklerinde sentezlemelerinin bir ürünüdür. Modern diasporik kimlik tüm bu karma kültürlerin birbirleriyle iletişimden beslenmektedir. Sonuçta ulusal, dinsel, etnik kimlikleri aşır bir üst kimlik haline gelmiştir.

Bütün bu göç sürecinde Türkiye’de ve Almanya’da konjonktüre bağlı olarak kimlik, göç ve yabancılar politikası, dönemin siyasi iradelerinin faydacı yaklaşımları doğrultusunda şekillendi. Türkiye hükümetlerinin, uzun yıllar milliyetçi-dinci politikalar gütmelerinin sebebi göçmen işçilerin Türkiye ile bağlarını ve ülkeye sağladıkları döviz gelirini kaybetme korkusundan kaynaklanmaktadır. *“Özellikle dini inançlar gençler için gittikçe sembolik anlam kazanan bir kimlik referansına dönüşmektedir”*(Küçükcan, 2003: 58). 1992 yılda Neo-Nazilerin sebep olduğu aşırı faşist eylemler ile giderek artan yabancı düşmanlığı, 1993’te Sollingen’de 8 kişinin

yakılması ile doruk noktasına ulaştı. “*Bu olay neticesinde yabancıların yoğun olarak yaşadığı bölge ve kentlerin yerel yönetimleri, sendikalar, sivil toplum örgütleri “kültürel çoğulculuk” politikalarını destekleyen projeler geliştirdiler*” (Özbek, 2011: 20).

Almanya’da yaşayan Türkler bu tip ırkçı olaylarla baş etmeye çalışırken aslında psikolojik manada onları rahatsız eden ve başka bir tür yabancılaştırma oluşturan bir durumlarda karşı karşıyaydılar. Anavatandaki yurttaşların ürettiği Almancı kimliği. Bu kimlik aşağılayıcı ve küçültücü olmasının yanı sıra Türk olmamaya, Almanlaştırılmış bir Türk olmaya da vurgu yaptığı gibi aynı zamanda da ahlaki ve töresel çöküntünün de göstergesi gibi kullanılmaktaydı.

1992 yılından itibaren Alman vatandaşlığına geçiş hakkının verilmesi ile beraber 1998 yılına kadar 59.664 kişi bu hakkını kullandı. Çünkü Alman vatandaşlığına geçiş, göçmen işçilere siyasete katılma ve sendikalaşma hakkı tanıyordu. 2000 yılında ise artık göçmen bir anne babadan Almanya’da doğan her çocuk Alman vatandaşı sayılmaya başlandı.

2005 yılından bu yana Almanya’ya aile bağı veya evlenme yolu ile gelecek göçmenlerin Almanca öğrenmeleri ve basit düzeyde dilbilgisine sahip olduklarını kanıtlar bir sınava girmeleri şartı aranmaktadır. Bu uygulama üçüncü kuşak göçmen çocukların, dejenere olmuş bir adayla örf ve ananelere ters bir evlilik yapmasının önüne geçmek için, anavatandan ve genellikle akrabalar arasından seçilen gençlerle yaptırılan evlilikler yoluyla Almanya’ya giren Türkler için uygulanan bir yöntemdir. “*İthal gelin ve damatlar çoğunlukla muhafazakâr göçmen Türk aileler tarafından tercih edilmiştir. Görücü usulü evlilikler şeklinde Türkiye’den getirilen gelinler aracılığı ile geleneklere bağlı çocuklar yetiştirilebileceği düşünülmüştür. İthal damatlar ise çoğunlukla geniş ailenin beklentilerini karşılayabilecek adaylar arasından tercih edilmiştir*” (Tosun, 2006: 87). Türkiye’den alınan bu gelin ve damatlar sayesinde yurt dışında geniş aile, akrabalık ve hemşerilik bağları kurulmuş, uzun yıllar uzak kalınan anavatan bağları güçlendirilmiştir. Türkiye’den birisi ile evlenmek göçmen ailelerin namus ve şeref gibi kültürel değerlerini korunmasını da beraberinde getirmiştir. Almanya’daki göçmen Türk aileler için kızlarının bir Alman veya yabancı ile yan yana dahi gelmesi büyük prestij kaybı olarak görülmüştür. Erkek çocuklarının da Alman bir kızla evlenmesi aynı

sonuçları üretmiştir. Özellikle bu ilişkilere babalar karşı çıkmışlardır. Avrupalı kız ailenin ekonomik dayanışması için büyük bir tehlike olarak görülmüştür. Erkek çocuk aile bütçesine katkıda bulunması gereken bir dönemde, Avrupalı kızla evlenip bu beklentilerin ertelenmesine hatta ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu evlilikler çoğunlukla boşanma ile sonuçlanmış ve buda özellikle doğan çocuktan kaynaklanan sorunları da beraberinde getirmiştir. Bunun için göçmen Türk aileleri erkek çocuklarını bu tür ilişkilerden korumaya çalışmışlardır. Bu tür bir ilişkinin engellenmesi için son çare Türkiye’den bir ithal gelin getirmek olarak görülmüştür. Göçmen Türk ailesi için bu gelinin Almanca öğrenip, geldiği topluma uyum sağlaması, batılı emsalleri gibi bağımsız, özgür bir kadın olarak yaşamaya başlaması büyük bir sorun olmuştur. Geline karşı uygulanan baskı ve şiddet ile bu durumun önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Bugün Almanya’ya yapılan işçi göçünün üzerinden 50 yıldan fazla bir zaman geçti. İlk gelen göçmenlerin yaşadıkları sorunlardan çok uzak bir yaşantının içinde bulunan 2. ve 3. kuşak Türkler, artık Alman vatandaşı olarak her hakka sahiptirler. Kendilerini sanattan spora, edebiyattan sinemaya, iş hayatından sosyal hayata kadar her yerde ispatlamış durumdadırlar. *“Göçmenlerin maddi tasarrufları Türkiye ekonomisinin kriz dönemlerinde kurtarıcı olarak görüldü ve buna yönelik çeşitli sömürü mekanizmaları devreye sokuldu. Günümüzde ise, AB üyeliği vb. konularda Türkiye’den yana tavır alınmasını sağlamak için göçmenlerin Avrupa ülkeleri vatandaşlığına geçmeleri ve seçmen olarak ağırlıklarını ortaya koymaları yönünde siyaset yapılmaktadır”*(Fındıkçioğlu, 2012: 10).

Yaşanan süreç göz önüne alındığı zaman aslında bir yönetmenin sinemasal evreninden perdeye yansiyacak pek çok trajik olay söz konusu olmuştur. Fatih Akın açısından da bu sinemasal malzeme en üst düzeydedir. Hem göçmenliği hem de çifte kimlikliğinin ona sağladığı bu imkânlar doğrultusunda perdeye aktardığı öyküler, onun gerçekçiliğini ve her iki kültüre olan hâkimiyetini göstermektedir.

Fatih Akın üzerine yapılacak bu incelemede Akın’ı diasporada yaşayan bir Türk sinemacı olarak değil, sinemasında yer alan diasporik anlatımların onun film yapış tarzındaki yansımalarına bakılması daha doğru olacaktır. Göç ve göçmenlik kavramlarının ışığında Almanya-Türkiye İşçi Göçünün irdelendiği bu bölümde Metissage Sineması’nda önemli bir yeri vardır.

1.3.3. Metissage Sineması

1960'lı yıllarda Almanya'ya gelen birinci kuşak işçilerin çocukları bu yeni topluma uyum sağlamak ve çifte kültürlülüklerini ifade edebilmek için hem kitle iletişim araçlarını hem de sinemayı kullanmayı tercih etmişlerdir. İkinci kuşağın daha sancılı geçen uyum sürecine nazaran üçüncü kuşak Türk göçmen çocukları bu yeni ifade alanında özellikle, iki kültür arasında yaşanan çatışmaları, aidiyet ve kimlik sorunlarını, yabancılaşmayı, iletişimsizlik gibi olguları beyaz perdeye yansıtmışlardır. *“Ne Türk ne de Alman Sineması olarak tanımlayabileceğimiz bu filmleri bir yaşam biçimi olarak çok kültürlülüğü ya da iki kültür arasındaki üçüncü alanın inşasını işaret ettiği Fransızca kökenli “Metissage”⁴⁵ kavramını kullanarak tanımlamaktadır”* (Seeblen, 2003: 45).

Diasporalar sürgünden farklı olarak içlerinde kolektif hareketi barındırırlar ve diasporik bireyler aynı kaderi paylaşan insanlarla beraber olma şansına sahiptirler. *“Diasporada yaşayanlar çoğul, çeşitli ve melez kimlikler oluştururken, özellikle politik sürgündekiler ikili bir kimlik geliştirirler. Bu farklılık da doğal olarak filmlere yansır; diasporik filmlerde sürgün filmlerinde olan tek bir anavatan ve halkının kurgusu merkeze alınmaz, kayıp ve geçmişe özlemin yerini, çoğulculuk ve kimlik kurgusu alır”* (Naficy, 2001: 14). G.Marshall'ın, *“ırksal ve etnik kimlikler saf değildir, başka ırklarla da karışmıştır. Karışan kültürlerden biri baskın çıkmamış tam tersine yeni bir kimlik ortaya çıkmıştır”* (Marshall, 1999: 685). Şeklinde ki açıklaması Sosyoloji sözlüğünde yer almaktadır. Bu görüşe göre bütün bu kimlikler iç içe geçmiştir ve kültürel anlamda bir melezleşmeye sebep olmuştur.

Daha iyi bir yaşam hayalleri ile çeşitli sosyal ve ekonomik kimi zamanda siyasi zorlamalarla kendi kültürünün yaşam alanından bambaşka bir kültürel alana doğru göçen kişi, hem beraberinde getirdiği kendi kültürel özellikleri hem de yeni ortamda edindiği kültürel etkileşimler sonucunda özellikle sanat alanında yepyeni bir bakış açısı geliştirir. Tam da bu noktada Seeblen “Metissage” kavramını çok kültürlülüğü ya da iki kültür arasındaki üçüncü alanın inşasında Türk-Alman sinemasını tanımlamak için kullanmıştır. *“Bu sinema, kültürler arasındaki bir yaşam biçiminin otantik görüntülerini sunmakla kalmayıp yalnızca, birlikte yaşamının yeni ve açık biçimini de sorgulamaktadır. Bir yandan, “yabancılaşma” sinemasının devamı ve aynı zamanda da*

⁴⁵ Métissage” Fransızca “iki kültür arasında yaşamak”

onun karşıtıdır”(Seeblen, 2003: 66). Almanya’da yaşayan Türk yönetmenlerin filmlerinde yoğun olarak iki kültür arasında kalmış ve ikisine de “yabancı” bireylerin öyküleri işlenmektedir. Her iki toplum açısından da bir anlamda yabancı olan bu yönetmenler için seçtikleri bu canlı ve dinamiğini hiç kaybetmeyen konu son derece başarılı yapımlarla izleyiciye aktarılmıştır.

Almanya etnik sinemasında Türk yönetmelerin filmlerinin, önemli bir payı vardır. Günümüz Alman sinemasında erken dönem Türk yönetmenler yabancılaşıma, yalnızlık kısırılmışlık, çaresizlik ve kültür şoku gibi konuları işlemeyi tercih etmişlerdir. Günümüz yönetmenlerinin bu konulardan uzaklaştığı görülür. İlk dönemde özellikle kadın karakterlerin baskı altındaki hayatları ele alınmıştı. Yaşadığı toplumun dilini anlayamayan, her türlü özgürlüğü sınırlandırılmış, çalışsa bile ekonomik özgürlüğü olmayan kadın karakterlerin aksine, günümüz yönetmenleri bu konuları daha farklı işlemiştir. Güçlü, çalışan, okuyan, seçim ve tercihlerinde özgür kadınlar konu edilmiştir. Almanya’da kendini sanatla ifade eden ikinci kuşak yönetmenler daha içe kapanık ve öznel sorunlar etrafında film yapmalarına karşın üçüncü kuşak yönetmenler daha evrensel sorunlar etrafında konularını anlatmayı tercih etmişlerdir. Türkiye’den Almanya’ya göç eden ilk kuşağın aksine, ikinci kuşak Türk çocukları en azından bu toplumun dilini konuşabildikleri için onlarla iletişim kurabilmişler ve bu sayede kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Almanya’nın kültürel değerlerinin etkisi altında büyüyen üçüncü kuşak ise; *“Çifte kimlik ve çifte bilinç ile Türklük-Almanlık ikilemini kendileri için bir avantaja dönüştürmüştür. Alman Türk’ü olarak ta tanımlanan bu kuşak kültürel üretim araçlarını özellikle de sinemayı kendilerini ifade edebilmek amacıyla kullanmıştır”*(Tosun, 2006: 5-14). Filmleriyle uluslararası alanda birçok ödül almış olan Türk yönetmenler, göçmen olarak yer aldıkları ülkede bir “yabancı”nın gözünden anlattıkları öyküleriyle iki farklı kültür ve etnik yapı içerisinde yabancılaşıma, iletişimsizlik, kimlik ve “öteki” kavramlarıyla beslenen çatışmaları anlatmışlardır. Yabancı görülme, iki kültür arasında var olmaya çalışmanın sıkıntıları, ayakta kalabilme uğruna mecburen kabul edilen sınırlı yaşam, dramatik şok ve sonuçta ikinci ve üçüncü nesil arasındaki umut ve kaynaşma irdelenmiştir.

Metissage kültürü Türk ve Alman toplumu arasında yaşanan, sosyal ve kültürel kökenli sorunlar karşısında, üçüncü kuşağın ürettiği çözümün bir parçası olmuştur. Bu sinema üçüncü kuşağa yaşadığı olayları anlama ve anlatabilme imkânı sağlamıştır.

Metissage sinemasında vatan ulaşılmaz, özlemle anılan bir yer değildir. İstenilirse gidilebilir. Filmlerin milletler üstü bir kurgusu vardır. Çok dilli ve kültürlerarası filmlerdir.

1.3.4. Metissage Sinemasında Göçmenin Sunumu

Alman Sineması içinde var olan Türk sunumu daha çok cinsiyet etrafında şekilleniyordu. Uyuşturucu kullanan ve satan, kirli işlere bulaşan, toplumun uç noktasında yaşanan bu karakterler aslında birçok Türk göçmen yönetmeninde filminde aynı şekilde ifade edilmekteydi. 1990'lı yılların ortalarından itibaren yürütülen, çok kültürlülük politikalarının etkisiyle güçlenen yeni kuşak Türk göçmen yönetmenler, etnik ve melez kimliklerinin yanı sıra göçmenlik deneyimlerini de sinemalarına yansıtılar.

Üçüncü kültürün oluşturduğu her tür alanı aslında, farklı kültürel geleneklerden, kaynaklardan ve toplumsal söylemlerden alınan parçaların bir araya getirilmesi oluşturur. Ortaya çıkan bu yeni kültürel çeşitlilik ve farklılıklardan beslenen, yeni bir kültürel alışımı ifade eder. Her türlü karşıtlığın bir araya geldiği bu alan Almanya'daki Türkler adına yeni bir bakış açısını gündeme taşımıştır. *‘‘Diasporik Türk gençlerinin oluşturdukları kimlik, kültürel bir alışımdır. Üçüncü kültür olarak da adlandırılabilen bu kültürel alışım, birbiriyle çelişen farklı kültürlerin aynı pota içerisinde eritilmesiyle oluşturulur. Bu şekilde oluşan kültür, senkretik bir kültürdür’’* (Kaya, 2000: 157). Bu yeni kültürel oluşumu bir tür köprü olarak görmekte mümkündür. Dayanağı olduğu iki farklı kültürün bir anlamda sentez noktasıdır. *‘‘Bu senkretik süreç, geçmiş ile gelecek, anavatan ile diaspora, yerel ile evrensel, burası ile orası, kökler ile göç yolları arasında diasporik öznenin yaşamak zorunda olduğu diyalogu ifade eder. Bu senkretik kültürel kimlik, aslında bir tür ‘‘çifte bilinci’’ beraberinde getirir’’* (Kaya, 2000: 157).

Başka bir kültürden gelmiş insanlar, bir şekilde bulunduğu ortamdaki insanların içinde hayatta kalmayı başarır. Bu mecburi uyum durumu diasporaların meydana gelmesini sağlar. Bir etnik ya da dinsel grubun ‘‘diaspora’’ olarak tanımlanması için kimlik bilinci, örgüt ve anayurtla anlamlı ilişkiler kurabiliyor olması gerekir. Ancak; *‘‘Modern diasporalar geri dönüş mitinden uzaklaşmış toplumsal guruplardır’’* (Kaya,

1999: 39). Üçüncü kuşak göçmen Türklerde geri dönüş mitinden uzaklaşma daha yoğun görülen bir durumdur. Türk kimlikleri, bilinçli uygulanan asimilasyon politikaları arasında hassas deneyimlere maruz kalmışlardır. Her ne kadar seçim avantajına sahip olsalar da, sesleri uzun süreli çıkmamıştır. Bu anlamda onlarda sanatı ve popüler kültürdeki ürünlerini kullanarak var olmaya çalışmışlardır. “*Bizim şöyle bir avantajımız var: Almanya'ya ailemizin gözüyle bir Türk olarak farklı bakıyoruz. Türkiye'ye de bir Alman gibi bakıyoruz, inceliyoruz. O yüzden her iki kimliği de taşıyoruz. Bu sinemacı olarak benim için farklı kültürleri içeriden bir bakışla kavrayabilmek adına bir şans bu. Ama bu aynı zamanda hiç bir yere ait olamama duygusunu da beraberinde getiriyor*⁴⁶”. Ancak bu olumsuz gibi görünen durumun aksine, bu bunalım aslında sanatsal üretimi desteklemiş ve toplum içinde baskılanmış olan gençlerin sanatla kendilerini ifade etmesine olanak sağlamıştır. “*Zaten son dönem müzikte, sinemada, edebiyatta Almanya'da yaşayan göçmenlerin atakta olması biraz da bu sıkıntının yarattığı bir etki. Derdi olmayan sanat yapmaz. Bu açıdan bu çifte kimliklilik sanatsal üretimi de beraberinde getiriyor*”⁴⁷ Film üretimindeki bu esnek alana rağmen bu filmlerin ortak özellikli bir anlatım alt yapısı olduğu gerçeğini değiştirmez. “*Film üretiminde stil, yapım aşamasındaki her bir tekniğin anlamlı ve belli bir kalıp dâhilinde kullanılmasıyla ulaşılan biçimsel bir sistemdir. Bu biçimsel sistem anlatı, mizansen, kurgu ve ses gibi unsurların birbirleri ile etkileşiminden doğar*” (Bordwell, Thomson. 2001: 175).

Doğal olarak her yönetmenin kendine has bir tarzı vardır ve özellikle bu tarza hâkim yönetmenlerin kendi özgün yönetmen kimliklerini oluşturdukları görülür. “*Filmde stil, üç ana işleve sahiptir; film boyunca çeşitli tekniklerle biçimi parçalara ayırmak ve bu parçalar arasında ilişki kurmak, bireysel tekniklerle farklı nesnelere arasındaki ilişkiyi güçlendirmek ve beklenti yaratmak, son olarak da seyircinin filme entelektüel ve düşünsel olarak yanıt vermesini sağlamak*” (Bordwell, Thomson, 2001: 175). Diaspora sinemasının stilini tanımlamak ise kolay değildir. “Diaspora Sineması” içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel koşullardan etkilenerek ortaya çıkar. Diaspora kavramının dar bir alanı kapsamadığı, dünyanın bütünü içinde var olduğu bir gerçektir. Her yönetmenin şartlarının, şartlardan etkilenme durumlarının farklı oluşu da göz önüne alınacak olunursa ortak bir biçimden söz etmek zorlaşmaktadır.

⁴⁶ Gökşan Göktaş röportajı, www.sinema.com,15.02.2006

⁴⁷ Gökşan Göktaş röportajı, www.sinema.com,15.02.2006

Bir filmin ya da yönetmenin stili olabilir. Eserdeki stil seçimini sosyal ve sanatsal akımlar kadar, sürdürülen sansür uygulamaları, teknolojik gelişmeler ve finansal kaynakların kullanım yönü de etkilemektedir. Bu açıdan diapora filmlerinin özelliklerini, Fatih Akın'ın diğer özellikleriyle beraber (Auteurluğu, etkilendiği film akımları, diğer yönetmenler vb. gibi etmenler etrafında) yorumlayıp yönetmenin sinemasının öyle değerlendirilmesi gerekmektedir.

Fatih Akın'ın incelenen beş filminden yola çıkarak yönetmenin sineması hakkında varılan değerlendirmelerden önce "*Diaspora Sinemasına*" da bakılmasında fayda vardır. "*Avrupa sinemasında görünüm ve konu açısından çok kültürlü ve etnik zenginliği olan filmlerin sayısı son yıllarda oldukça artmıştır. Bunun nedeni de göç alan Avrupa'nın göçmenlerinin artık sanatla uğraşmaya ve ekonomiden farklı olarak kültüre de katkı sağlamaya başlamasıdır*" (Chansel, 2003: 117). Farklı kökene sahip Avrupalıların yaptığı filmlerin ana akım sinemanın dışında değerlendirilmesi daha doğrudur. Bu durum da özellikle yönetmenlerin yaşadıkları toplumla, kendi öz farklılıklarının etkisiyle oluşturdukları yeni ilişki, filmlere de yansır. Genellikle daha bağımsız ve marjinal olan bu filmler, arada kalmış bir kültürün ya da ortaya çıkan bir üçüncü kültürün ürünü oldukları için farklılığa daha yatkındırlar. "*Ancak bazı ortak özellikleri taşımalarına rağmen, farklı etnik kökenli yönetmenlerin sinemasını homojen bir sınıf ya da toplu bir film hareketi olarak değerlendirmek doğru olmaz. Yine de kabaca taşıdıkları öznel yaklaşım, toplum ve film endüstrisindeki farklı yerleri diasporik filmlerin ortak buluştuğu noktalardır denilebilir*" (Deliormanlı, 2011: 63).

1980'lerden sonra yaşanan hızlı toplumsal ve siyasal değişim, sinema alanında da kendini göstermiştir. Avrupa'daki çok kültürlülük ve kimlik tartışmaları, göçmenlik kavramı gibi konular "*Metissage Sineması*" içindeki yerini almıştır.⁴⁸ Aidiyet, yuva, vatan, sıla, farklılık kavramlarını tartışmaya açan ve özellikle biz-öteki ayrımını sorgulayan filmler için "*Aksanlı Sinema*" kavramını ilk defa Hamid Naficy, "*Batı'da yaşayan sürgün, diasporik ve/veya post kolonyal/etnik kimlikli sinemacıların, 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri*" adlandırmak için kullanmıştır.⁴⁹ "*Genellikle bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlardır. Yönetmen, filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk gibi) katılmakta, böylece*

⁴⁸ Film araştırmalarında "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "bağımsız ulus aşırı sinema", "aksanlı sinema" gibi isimler kullanılmaktadır.

⁴⁹ Hamid Naficy, *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001)

film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve stilini öne çıkarmaktadır (Naficy,2001). Bu sinema türü azınlıkları, göçmenleri konu edinmiş, ulusal kimliğin dışlayıcı özelliğini sorgulamış, baskıcı özelliğini eleştirmektedir.⁵⁰ “Avrupa filmleri kimlik, benzerlik, farklılık, gibi konularla daha fazla ilgilenir. Göçmen kimliğinin sinema gibi temsil ve kitlesel gücü yüksek olan bir sanat aracılığıyla görünür kılınması büyük önem taşımaktadır “(Ulusay, 2008: 52).

2. ve 3. Kuşak göçmen Türk gençlerine bakıldığı zaman, bu gençlerin farklı kültürleri bünyelerinde barındırıp, bunu bir zenginlik olarak yaratıcı potansiyelleriyle birleştirdikleri görülür. Her iki kültür arasında aracılık yapabilecek yetenektedirler ve bunu üst kimliklerini oluştururken faydalandıkları alt kimlik katmanlarının zenginliğiyle sanata ve edebiyata son derece güzel bir şekilde yansıtmaktadırlar. “Özellikle müzik, edebiyat, tiyatro ve sinema alanlarında birden çok etnik kimliğe sahip kimi sanatçıların kariyerlerinde bu etkeni gözlemlemek mümkündür” (Faist, 2003: 247). Métissage kültürü, tanımı gereği farklı hikâyelerin harmanından oluşmaktadır. Fakat bu kültürde hâkim kültüre karşı kendi sınırlarını oluşturmuştur. Türk-Alman yönetmenlerin filmleri bu konuyu çok iyi anlatmaktadır.

Genellikle bağımsız yapımlar olan bu filmlerin yapım sürecinin farklı düzeylerinde (senarist, oyuncu, kameraman, yapımcı gibi) yönetmenleri filme dâhil olurlar. Akın’da senaristlikten yapımcılığa ve hatta oyunculığa kadar pek çok farklı aşamada filmlerine dâhil olmuştur.

Bu filmlerin avantajlı bir yönünü de tüm dünyada diasporanın var olması oluşturmaktadır. Buda yönetmene yer, zaman, konu ya da tür konusunda bir kısıtlamaya maruz kalmadan özgür bir alanda film yapabilme şansı tanımaktadır. Metissage Sineması, gettoda, kısıtlı mekânlarda, ev içinde yalıtılmış hayatları sokaklara taşımıştır. Böylece sokaklar üçüncü kuşak Türk göçmenlerin yaşam alanı haline getirilmiştir. Bu yeni yaşam alanı suç dünyasına da ev sahipliği yapmış olması kadar diğer etnik azınlıklardan gençler ile Alman gençlerini de bu sokaklardaki hikâyelere dâhil etmiştir.

⁵⁰ Bu filmler, kimlik konusunu sorunsallaştırır, ulusal kimlik tanımının dışarıda bıraktığı kimlikleri konu edinir. Ortak temaları, biçimsel özellikleri ve benzer üretim koşulları nedeniyle yeni bir tür oluşturmaktadırlar. Kimlik bu filmlerde sabit bir öz olarak konumlanmaz, kimliğin değişimi ve dönüşümü vurgulanır. Avrupa filmlerinin kimlik, benzerlik, farklılık, gibi konularıyla daha fazla ilgilenir. Göçmen kimliğinin sinema gibi temsil ve kitlesel gücü yüksek olan bir sanat aracılığıyla görünür kılınmasının büyük önem taşıyor (Ulusay, 2008: 52).

İKİNCİ BÖLÜM

FATİH AKIN'IN HAYATI ve FİLMLERİ

Günümüz sinema sektörü artık kökenden ya da kimlikten daha farklı değerlendirme kriterlerine sahiptir. Pek çok Avrupalı yönetmenin Dünya Sineması'nda önemli yerlere sahip olduğu günümüzde 21.yüzyıl sinemasının bu anlamda değerlendirilebilecek bir örneği de Fatih Akın'dır. Aslında Almanya adına 54. Berlin Film Festivali'nde "*Gegen Die Wand*" (*Duvara Karşı*, 2004) ile Altın Ayı ödülünü kaldıran Akın, bol ödüllü bu filmiyle bir anda dünya gündemine oturmuştur.

Fatih Akın, Almanya'da doğmuş bir Türk olarak bu ödülü aldığı anda Alman kamuoyunun bir kısmı onu "göçmen" yönetmen olarak gördü. Göçmenliği aslında onun yönetmenliğini etkileyen çok önemli bir faktördür ancak sadece bu kimliği ile tanımlamak yönetmen için haksızlık olabilir. Fatih Akın, Türkler için Almanya'da yaşayan Türk yönetmen, Almanlar içinse göçmen yönetmendir. Oysa o dünya sinemasında alt kimliklerinden ayrı sadece başarılı bir yönetmendir. Akın gibi kendi ülkesi dışında film çeken birçok yönetmen vardır. Bu yönetmenlerin hepsi de Dünya Sineması adına kabullenilmiş sanatçılardır. "*Bir milliyeti kabul etmek, birini desteklemek benim tarzım değil. Ben ilk önce 'Türküm' ya da 'Almanım' demem. Öncelikle insanım derim. Kişileri önce insanlıklarıyla değerlendiririm, benimsedikleri kültürlerle değil*"(Erdem, 2004). Yönetmenin kendi hakkında ki yorumu milliyetten, kimlik ve diğer sınırlamalardan uzak tutulmak yönündedir. Fatih Akın için bir evrensellik arzusunun bahsetmek mümkündür.

2.1. FATİH AKIN'IN HAYATI

Fatih Akın, bir işçi çocuğu olarak 1973 yılında Hamburg'da doğdu. Ama onun asıl hikâyesi ve özellikle filmlerini okuyabilmenin yolu biraz daha eskilerden geçiyor. Yaşamına ve filmlerine yansıyan değerler, kavramlar aslında onun gibi pek çok Türk'ün hayatını derinden etkileyen Almanya'ya göç ile şekillenmektedir.

1966'da Fatih Akın'ın 22 yaşında olan babası Mustafa Enver Akın, Hamburg'da göçmen işçi olan ablası ile eniştesinin yanına geldi. Niyeti memleketinde daha iyi bir iş kurabilmek için 2 yıl çalışıp geri dönmektir. Ancak üç sene sonra

öğretmen Hediye Akın'la evlenen Mustafa Akın, her ne kadar her iki yılda bir dönmeye karar verdiyse de bu hayalini hiç bir zaman gerçekleştiremedi. 1970 yılında ilk çocukları Cem, 1973 yılında da Fatih doğunca gitmek fikrini ertelemek zorunda kaldılar. 1980'li yılların sonunda Almanya'da yabancı düşmanlığı iyice arttığından Türklerin birçoğu Türkiye'ye geri döndü ancak Akın ailesi bunu hiç düşünmedi ve bir kaç yıl sonrada Alman vatandaşı oldular.

Baskıcı olmayan, mutlu bir aile ortamında yetişen Fatih Akın'ın, küçük yaştan itibaren her fırsatta çalışmış olması, ona filmlerinde kullanabileceği büyük bir arşiv oluşturma fırsatı verdi. Kimi zaman, babasının da çalıştığı temizlik fabrikasında, kimi zaman barlarda, kimi zamansa sinemalarda patlamış mısır satarak para kazandı.

Fatih Akın ve ağabeyi Cem, anneleri işe gittiği zaman onlara bakan Alman çiftten sürekli duyup öğrendikleri Almancayı, artık ana dillerinden daha rahat ve ustalıkla kullanıyorlardı. *“Almanya o zamanlar başka bir ülkeydi. Ben bizim “Yabancı işçi” olduğumuz bir dönemde doğdum. Bugün artık “Göçmeniz” ne var ki, Alman toplumuyla bütünleşme sorunu günümüze göre daha azdı”*(Akın 2013,16). O zamanki bakış açısıyla şimdiki bakış açısının farklılaşmasının sebeplerini ise artan iletişim ortamına bağlar ve medyanın etkisine vurgu yapar; *“Küçükken üç televizyon kanalı vardı, hepsi Almancaydı. İki Türkçe gazete ve yarım saat Türkçe yayın yapan Köln Radyosu. Bugün Türkçe internet var, her Türk gazetesini okuyabilirsin, uydu yayınlarını izleyebilirsin. Sonuç küresel bir gettolaşma! Eskiden bütünleşmek için çok daha istekliydin, bugün artık Almanca konuşmak zorunda bile değilsin”* (Akın 2013,16).

Okuma yazmayı daha okula gitmeden öğretmen olan annesinden öğrenen Fatih Akın, aldığı bir deftere ilk önce hayali yönetmen, kameraman ve oyuncu isimlerini yazmaya başlar. 10 yaşındayken annesinin çıkarttığı kütüphane kartı ile aldığı kitaplardan biri de, hiç bir filmini izlememiş olmasına karşın, ”Roman Polanski“ üzerine yazılmış bir kitaptır.

Fatih Akın çok yakın arkadaş olduğu ve hemen bütün filmlerinde oynattığı, Yunanlı arkadaşı Adam Bousdoukos ile ortaokul yıllarında tanışır. *“1970'li yıllarda, Yunanlar ve Türkler arasında, Kıbrıs sorunu nedeniyle özellikle yoğun bir düşmanlık yaşıyordu. Adam ile benim durumumda ailelerimizin kendi düşmanlık kavramlarını çocuklarına yansıtma şansları yoktu. Anne babalarımız bu düşmanlıktan arındırabilmiş*

olmamız bizim büyük kazancımız. Bugün Adam'ın anne babası beni, benimkilerde Adam'ı severler"(Akın, 2013,26).

Fatih Akın, babasının disiplinli ve kararlı tutumu sayesinde 12 yaşında kendi parasını kazanmaya başladı. Babasının çalıştığı temizlik firmasında başlayan çalışma hayatı, 16 yaşına kadar çeşitli üretim bantlarında aldığı görevlerle sürdü. Tatil günlerinde sabah altıda fabrikada çalışmaya gidişi Akın'a bugün sahip olduğu iş disiplini kazandırmıştır. Lise yıllarında akademik ve idari anlamda pekiyi bir öğrenci olmamasına karşın yine de okulla ve Almancayla arası hep iyi olmuştur. Annesinin onu yazdırdığı halk oyunları kursu Fatih Akın'ın hayatında siyasi farkındalık yaratmıştı. O zamana kadar Aleviliğin ne olduğunu duymamış biri olarak, Alevi, Kürt ve Şii gibi kavramlarla ve insanlarla tanıştı. Bu etkileşim kendisinde çeşitli siyasi ve hayati felsefelerin yolunu açtı. Ancak bunların dışında, Akın bir çete olan Türk Boys⁵¹ üyesiydi. Hamburg'un suç oranı en yüksek sokağında oturuyordu ve bir yerlere "ait olmak" gerektiğine inanıyordu. Zamanla tüm çete üyeleri gerçek suçlara karışınca Fatih Akın'da bir başka çeteye, Home Boys⁵²'a katıldı. *"Yabancı düşmanlığı artıyor, kendimizi Neonazilerin saldırılarından kurtarmamız gerekiyordu. " Home Boys" bir Türk çetesi değildi. Hep St.Pauli'de, işgal evlerindeki anarşistlerin takıldıkları, Otto Amca'nın meyhanesinde buluşur, Dazlaklarla, bazen de barlar sokağındaki Hamburg taraftarlarıyla kapışır"*(Akın, 2013: 30).

Çetelerden hep ağabeyi Cem Akın sayesinde kurtulan Fatih Akın, bu dönemde, önce sigaraya sonrada esrar içmeye başladı. Kendi tabiriyle *"Tüm Türk çocukları, ot çekiyordu"*. Oda onlardan biriydi.(Akın, 2013). O dönemde Türkler ile Almanlar arasında ötekileştirme durumu iyice belirgindi. Fatih Akın'ın pek çok Alman arkadaşı olmasına karşın onların evlerinde özellikle yemek saatleri bulunmamaya gayret ediyordu. Çünkü o dönem Almanlar Türkler ile aynı masada yemek yemiyorlardı. Yaşadığı her şeyi filmleri için birer malzemeye dönüştürebilen yönetmen için bu dönemde yaşadıkları da birer film simgesine dönüşecek türdendi. *"Türk olmasından*

⁵¹ Türk Boys, Almanya Altona'da kurulmuş bir gençlik çetesidir. 1990'li yıllarda özellikle Almanya da Türklere karşı sertleşen tutum sonucunda hemen her yerde çeteler kurulmaya başlanmıştı. Türk Boys, daha çok gençlerin bir arada ufak tefek suçlar işleyim, eğlendikleri türden bir çetedir. Fatih Akın'da lise yıllarında bu çetenin bir üyesi olmuştur. Ancak kendi deyişiyle, *"Ne araba çaldım, nede ev soygunlarına karıştım. Asla uyuşturucu satmadım ve bağımlı bir kıza pezevenklik yapmadım"* (Akın 2013:26). Suç profilindeki bu artış nedeniyle Akın çeteden ayrılmıştır.

⁵² Home Boys'un suç profili duvarlara grafiti yapmakla sınırlıydı.

dolayı karşılaştığı düşmanca tavırlarından eziklik yada kompleks yaratmadığını söyler. Kendini Hamburg toplumunun, kendi mahallesi Altona'nın bir parçası olarak görür. Nitekim orada okula gitmiştir ve yalnız değildir, bir sürü yabancı vardır. Ve bunu hep zenginlik olarak görmüştür” (Deliormanlı, 2011: 286).

Liseyi annesinin zoruyla bitirdi. Akın, aslında bir yöntem oyuncusu olmak istiyordu. Okuduğu kitaplar Meinholf Zurhost'un Mickey Rourke ve Robert De Niro üzerine yazdığı geliştirici kitaplarıdır. “*Rourke’u Adam’la Şeytan Çıkmazın’da (1987) keşfettik. Taksi Şöförü’nü onunla Steindamm’daki “City” sinemasında gördüm. Gece yarısı sinemadan çıkıp sokakta filmde olup bitenleri gördük. Kaldırımlarda fahişelik yapan gencecik kızlar, kadınlar. St.Georg’un ortasında New York 42. Cadde ortamı. Birbirimize “Burada da film çekebiliriz. Hamburg’un hiç bir eksiği yok” demiştik” ((Akın, 2013: 31). Okulun tiyatro kolu aracılığıyla Thalia Tiyatrosunun bir gençlik projesi olan Thalia Buluşmaları’na katılıp birde rol kaptı. Almanya’da yabancı olmak üzerine serbest çağrışımlı bir “*Kasper Hauser*” yorumu oynayacaktı. Filmde, kız kardeşine tecavüz eden bir kişinin bıçaklanıp “*Türk Usulü* “ öldürülmesi üzerine suçun üstüne kaldığı bir Türk Ağabeyi oynamaya çalışan Fatih Akın, bu deneyiminin ilk günü çok kötü bir performans ortaya koydu. 1991 yılında ilk filmi belgesel türünde çekti. Lise ikinci sınıfta sanat dersinde Video Grubu Motte ile birlikte çektiği bir filmle okulda ilk iyi notunu aldı. Projenin konusu “*Sınırlar*”dı. Akın’ın filminin adıysa “*Sıçtığının Sınırları*”ydı. “*Bizim için kült statüsünde bir film olan John Hughes’un Kahvaltı Kulübü (The Breakfast Club 1985) gibiydi” (Akın, 2013: 30).**

Fatih Akın kariyerini yönetmen olarak planlamaya başlamasına rağmen oyunculukta kariyerinde belli bir yer tutmaktadır. Çeşitli film ve dizilerde rol alan Fatih Akın’ın geçmişine bakıldığında onun kötü başlayan akademik hayatının Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü mezunu olarak yön değiştirdiği söylenebilir. Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitimini sürdürdüğü sıralarda Wüste Film şirketiyle çalışmaya başlayan yönetmen, 1995 yılında ilk kısa filmi olan “*Sensin*”i yazıp yönetti. Bu film aslında çekeceği ilk uzun metraj filmi olan “*Kısa ve Acısız*” için bir hazırlık çalışması niteliğindedir. Bunu izleyen ikinci kısa metraj film çalışması ise 1996 yılında Türkiye’de çektiği “*Ot*”(Getürkt) oldu. Film 17 Mart 1997’de Lünen Sinema Festivali’nde gösterilip, birincilik ödülünü aldı.

Fatih Akın ilk uzun metraj filmine “*Kısa ve Acısız*” adını verdi. (Kurz und Schmerzlos). 1 Eylül 1998 yılında Andreas Thiel’in “*Kismet*” adlı uzun metraj filminde başrollerden birini oynadı. Film ancak 14 Eylül 2000’de sinemalarda gösterime girdi. 1999’da “*Temmuzda*”nın çekimlerine başladı. Hamburg, Münih, Macaristan ve Türkiye’de yapılan çekimler Eylül’de sona erdi. Filmin sinemalarda gösterime giriş tarihi 24 Ağustos 2000’dir. Filmin henüz üretim aşamasında olduğu sırada Fatih Akın “*Almanya’yı Düşünüyorum*” adlı televizyon dizisi için “*Geri Dönmeyi Unuttuk*” filmini çekti. “*Solino*”nun çekimleri 11 Eylül 2001 Duisburg’ta başlayıp, 15 Kasım’da sona erdi. 7 Kasım’da gösterime girdi. 2003 yılı Fatih Akın için önemli bir yıldır çünkü artık kendi filmlerinin yapımcısı olmuştu. Andres Thiel ve Klaus Maeck ile birlikte Corazon International’ı⁵³kurdular.

Fatih Akın Almanya’da son derece tanınan, başarılı işlere imza atmış bir yönetmendir. Ancak dünya çapında tanınması 12 Şubat 2004’te Berlin Film Festivali’ndeki ilk gösterimi büyük zaferle sonuçlanan “*Duvara Karşı*” filmi ile oldu. Fatih Akın bu filmle Metin Erksan’ın “*Susuz Yaz*” filminden tam 40 yıl sonra “*Altın Ayı*” ödülünü kazanan yönetmen olarak tarihe geçti. “*Duvara Karşı*” bu başarısını pek çok ödül ile taçlandırmış bir Fatih Akın başyapıtıdır.⁵⁴Bu filmin ardından yine 2004 yılında bir Lars von Trier projesi olan Visions of Europe filmine de “*Die Bösen Alten Lieder*” adlı kısa filmiyle Almanya’yı temsil etti. 2005 yılı Fatih Akın için ödülü bir yıl olmaya devam ediyordu. Mayıs ayında Fatih Akın, Uluslararası Cannes Film Festivalinde jüri üyesiydi ve aynı zamanda bir müzik belgeseli olan “*İstanbul Hatırası-Köprüyü Geçmek*”, Festival ve Kongre Sarayı ”La Croisette”de yarışma kategorisi dışında dünya prömiyerini yapma şansı buldu. Fatih Akın, 2005 yılında “*Kebab Connection*” isimli bir filminin de senaristliğini üstlenmiştir. 2005 yılı bitmeden Ekim ayında Fatih Akın, öğrenim gördüğü Hamburg Güzel Sanatlar Yüksekokulunda konuk Profesör oldu. 20 Temmuz 2006 günü Bremen’de “*Yaşamın Kıyısında*” filminin çekimlerine başladı. Fatih Akın’ın ortağı Andres Thiel 23 Eylül 2006’da İstanbul’daki çekimler sırasında ölünce, Fatih Akın filmi ona adadı. 23 Mayıs 2007’de Cannes’te filmin ilk gösterimi gerçekleştirildi.

⁵³2003 yılında Hamburg’da Fatih Akın ile ortakları Andres Thiel ve Klaus Maeck tarafından kurulan şirket birçok filmin yapımını üstlenmiştir.

⁵⁴Yönetmenin ve filmlerinin aldığı ödüller ayrıca Ekler bölümünde verilecektir.

Medya alanında Avrupa'nın bütünleşmesine yaptığı seçkin katkılarının övüldüğü Fatih Akın, 4 Nisan 2008'de Aachen'da "*Karl Madalyası*"nı da kazandı. 2008 yılında bir Fransız-Amerikan ortak yapımı için, 11 yönetmenden A.B.D.'nin büyük ve büyüklü kenti New York'a karşı duydukları sevgiyi anlatan filmler çekmeleri istendi. Aralarında Yvan Attal, Mira Nair, Shekar Kapur ve Natalie Portman'ında yer aldığı bu projeye Akın, yaşlı bir ressamın genç bir Çinli kadına karşı duyduğu umutsuz aşkın konu edildiği "*Chinatown*" adlı filmle katıldı. Fatih Akın 15 Ekim 2008'de Hamburg'da "*Soul Kitchen*"ın çekimlerine başladı. Filmin üretim aşaması oldukça gecikmiş ve son çekim 21 Aralıkta bitmiştir.

Bu başarılı kariyerin ardından 15 Şubat 2010'da Fransız kültür bakanı Fatih Akın'a "*Sanat ve Edebiyat Şövalyesi Ödülü*" 'nü verdi. 2010 yılının Eylül ayındaysa Uluslararası Venedik Film Festivali'nde jüri üyeliği yaptı. Almanya Cumhurbaşkanı Cristian Wulff tarafından 4 Ekim 2010'da "*Alman Üstün Hizmet Nişanı*"nı aldı (Akın 2011).

17 Mart 2011 Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali'nde aldığı onur ödülünün Övgü konuşmasını "*Yaşamın Kıyısında*" filminde beraber çalıştığı Tuncel Kurtiz yaptı.

"*Duvara Karşı*"da dâhil olmak üzere yönetmenliğini yaptığı sekiz filmin ikisi hariç tümünün senaryosu Fatih Akın'a aittir. Bu da filmlerinde oluşturduğu görsel dilin dışında, film içeriklerinde de belirleyici bir role sahip olmasını sağlamıştır.

Fatih Akın'ı eldeki mevcut verilere göre bir sınıflandırmaya dâhil etmek son derece güçtür. Çünkü başta kendisi bu tür sınıflandırmaların dışında tutulmak istemektedir. "*Kısa ve Acısız*"ın gösterime girişinin ardından Volker Schlöndorff'tan bir mektup geldi. Bu beni çok heyecanlandırdı, çünkü onun filmlerini çok severim. *Yaşamın Kıyısında*'da Ayten ile Lotte'nin arasındaki ilişkiye, *Die Stille Nach Dem Schuss*'taki Nadja Uhl ile Bibiane Beglaun'un ilişkisi esin vermiştir. Schlöndorff mektubunda Kısa ve Acısız'ı övüp bu çizgiden hiç sapmadan ilerlememi rica ediyordu". Bu övgü dolu sözlerin devamında gelen istek ise Akın için kabul edilebilir değildi. Çünkü o henüz çok yolun başında bir yönetmendi. "*Bir Auteur olarak kalmalı, çabucak gelen başarıya kanıp kendimi satmamalıydım. Kendimi tuhaf biçimde yakalanmış gibi hissettim çünkü o günlerde tamda Temmuzda'nın üzerinde çalışıyordum. Bunun üzerine*

ona yanıt yazarak, herhalde şaka yaptığını, bir tarz belirleyebilmek için henüz çok genç olduğumu ve deneyim kazanmam gerektiğini belirttim”(Akın, 2013: 69). Fatih Akın’ın en dikkat çekici özelliklerinden birisi belli bir türde eser vermemesidir. Her filmi kendi içinde farklı bir tür olarak değerlendirilebilir. Her filminde farklı bir arayışın içinde olduğu söylenebilir. “Kısa ve Acısız” filminde Gangster, “Temmuzda”da Gerçeküstü, “Solino”da İtalyan Yeni gerçekçiliği ve “Duvara Karşı”da Yeşilçam Melodramlarının kiplerini kullanır”(Akbulut, 2001: 5).

2.2. FATİH AKIN SİNEMASI’NIN İNCELENMESİ

Fatih Akın kariyerine ilk önce kısa metrajlı filmlerle başlamıştır. “Sensin” ve “Ot” ile başlayan kariyeri boyunca kendi yazıp yönettiği ya da sadece yönettiği birçok film çekmiştir.

Bu çalışma kapsamında;

Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos)

Temmuzda (Im Juli)

Solino

Duvara Karşı (Gegen Die Wand)

Yaşamın Kıyısında (Auf der anderen Seite), adlı filimleri içerik, konu ve teknik olarak geniş bir şekilde incelenecektir.

2.2.1. Filmlerin Konusu

Filmlerin özel olarak temalarına bakılacak olunursa, yönetmenin kendi deyişiyle “Kısa ve Acısız”ın ana teması suç ve dostluktur.⁵⁵ Film Cebrail, Bobby ve Costa’nın dostluklarına, ilişkilerine odaklanırken suç dünyasında dostluğun sürdürülebilirliğini sorgular. Üç arkadaşın duygusal dünyalarını, karmaşık insan ilişkilerinin, çatışmaları ve deneyimlerini irdeler.

Fatih Akın filmlerini başı, ortası ve sonu olan popüler anlatılar şeklinde tasarlamaktadır. Araba çalarken tanıtılan Yunanlı Costa’nın sadece adi bir hırsız değil,

⁵⁵ Filmin DVD’sindeki söyleşisinde Akın suç filmlerinin Alman sinemasında değil, Amerikan sinemasında bulunduğunu ve kendisinin de oradan etkilendiğini söyler.

aynı zamanda yakalanmamak için vurup kaçtığı adamın nasıl olduğunu merak edip dönecek kadar da iyi biri olduğu görülür. Kendini suç dünyasından kurtarmaya çalışan ama dostları nedeniyle bunu bir türlü başaramayan Cebrail, dostlarına duyduğu bağlılık, âşık olduğu kadın ve kendine verdiği söz arasında kalarak bir çatışma yaşar. Giderek dostlarıyla arası açılır ama sonunda doğru olduğuna inandığı şeyi yapar ve dostlarının katilini öldürür. Acımasız suç dünyasından kurtulmak ise olanaksızdır.

“Kısa ve Acısız” filmi suç dünyasını anlatırken, asıl anlatmak istediği dostluktur. Her ne kadar kara film özelliği taşımış olsa da sonunda Cebrail’in bu suçtan kurtulduğu ya da Costa’nın ölmemiş olduğu düşünülebilir. Film bir suç filmi olduğu için genel olarak karanlık sokaklarda ve gece kulüpleri gibi suçla ilişkili mekânlarda geçmektedir. Öldürülen tüm karakterler dış mekânda ölmektedir. İçinde bulunulan suç dünyasının karmaşası hızlı kurgu, karanlık mekânlar ve gece çekimleri ile anlatılır. Ancak Cebrail’in hapisshaneden çıkması, Cenk’in düğün sahnesi filmin yeni başlangıçlar vurgusunu göstermektedir.

“*Temmuzda*” filmi konu itibari ile Paul Chello’nun Simyacı adlı eserine benzemektedir.⁵⁶ Danile’in gerçek aşkı ya da aslında kendisini bulmak için, bir hafta gibi kısa bir sürede hem kendi içinde hem de Avrupa’nın geniş bir coğrafyasında yaptığı yolculuk anlatılmaktadır. “*Temmuzda*” bir aşk filmi gibi görünse de, ana tema yolculuktur ve bu sayede gerçekleşen bireysel değişimdir. İlk filmden çok farklı tasarlanmış ve anlatılmıştır. Yolda değişen sadece sınırlar değil Daniel’in yaşam şekli ve aşka bakışı da olmuştur.

“*Temmuzda*” filmi yolculuk temasına eşlik eden masalsılığı, gerçeküstü görüntüleri, yolculuk güzergâhındaki doğal güzellikleri ile aslında bir romantik komedidir. Temmuz sıcaklığının verdiği enerji ile izleyende yola çıkma arzusu uyandırmaktadır. Aşk için gidilecek yolun ne kadar zevkli olabileceği üzerinde durulmaktadır. Fatih Akın bu filmi şöyle anlatmaktadır; “*İm Juli bir masaldı, yani güzel, temiz bir hayattan bahsediyor İm Juli. Yani iyiler iyi, kötüler kötü falan. Resmen bir masal yani o film. Ve masal gibide çektik. Yani renkler ne bileyim, göğün mavisi çok*

⁵⁶Kıtapta kahraman gördüğü bir rüyanın da etkisiyle taşı altına çevirecek simyanın peşine düşüp dünyanın bir ucuna gider. Oraya vardığında aradığının tamda yanı başında olduğunu keşfeder. Filmde de Daniel gerçek aşkı bulmak için, dağlar, tepeler, ülkeler aşip aslında yanı başında olan aşkı bulmanın serüvenini yaşamaktadır.

mavi, abartılmış şekilde ve çimenlerin yeşili çok yeşil, yeşilden fazlada yeşil”(Akın, 2013: 140)

“*Solino*”, göçmenlik ekseninde, İtalyan bir ailenin dramını anlatmaktadır. Ancak bu filmdeki esas tema kardeş kıskançlığıdır. İki kardeş arasında yaşanan çalkantılı ilişki, aşk üçgeni, vatan hasreti, uyumsuzluk problemi ve bunun gibi yan hikâyelerle süslenmiş film, bir dramdır. Filmde aile ve kardeş ilişkisi çıkış noktasıdır. “*Solino*” hem bir “*ateş ve ihtiras*” hem özlem hem de kıskançlık temalarını içerir. Duygusal yapısı oldukça kuvvetli, seçilen yan öyküler ise bir o kadar dramatiktir. Göç ve göçmen kavramlarını bu defa başka bir kültüre ait kişilerin bakış açısıyla anlatmaktadır. Göçülen yer yine Almanya’dır. Göçen insanlarda aslında kültürel yapı olarak Türklere çok benzeyen bir toplum olan İtalyanlardır. Bu açıdan bakıldığında göçende göçülen yerde Fatih Akın için kendi yaşamıyla örtüşmektedir. Yani yine Auteur yönünü kolayca kullanabileceği bir hikâyedir.

Filmlerini evrensel sorunlardan daha ziyade insani duygular üzerine kuran Fatih Akın, bu filmde Gigi’nin pişmanlığını ve affetmenin güzelliğini Gigi’nin gözyaşlarını kullanarak vermiştir.

“*Duvara Karşı*”da ise ana tema aşktır; karakterlerin aşkla olgunlaşması ve değişmesidir. Akın bu filmde aşkı merkeze koyarak değişen karakterlerin kendilerini keşfetmelerini konu etmiştir. Asıl kahraman Cahit’in hikâyesine Sibel’in dâhil oluşuyla gelişen bir süreçte, birbirini tanımak ve yaşamak için bir sebep bulmalarının öyküsüdür. Bu kurguda Cahit sonunda köklerini aramak için memleketine dönen bir yolcudur ve herkes kadar oda bu yolculukta büyüyüp, olgunlaşmıştır.

Fatih Akın’ın bir diğer filmi “*Yaşamın Kıyısında*” aslında bir yolculuk filmidir. Karakterlerin kendilerini ve hayatı tanıma yolculuklarıdır. Bu anlamda ilk sahnede Nejat Aksu, bir bayram sabahı durduğu bir benzin istasyonunda alış veriş yaparken çalan Kazım Koyuncu parçası ile izleyiciye Karadeniz’e doğru bir yolculukta bulunduğu anlatılır. Fatih Akın, “*Yaşamın Kıyısında*” filminde, ele aldığı dört Türk’ün ve iki Alman’ın iç içe geçmiş yaşantıları üzerinden ilerlemektedir. Üç bölüme ayrılmış filmin ilk iki kısmında, bölüm başlıkları seyirciye, izleyeceği bölümün sonucunu en başında bildirir. Bir kapanışa ya da sona gidişi simgeliyor olmasına karşın bu bölümler yine de merak yaratma konusunda bir sıkıntı oluşturmamaktadır. Üçüncü bölüm,

Yaşamın Kıyısında ise sonsuzluğa açılan bir kare gibidir. Akın, bir yandan farklı hikâyeleri anlatırken, diğer yandan ölüm ve yaşamı birbiri içinde harmanlayıp sonuçta hayatta kalanın devam etmesi gerçeği üzerinden ilerlemektedir. Aslında felsefik bir alt-metin uygulaması denilebilecek bu durum filmin gidişatına son derece uyumlu bir hikâye anlatımı ile bağlanmıştır. Hikâyelerin ilerleyişindeki ağır tempo ve detaylandırılmış anlatımlar, yaşamın kendisini ve ölüm gerçekliğinin insanın üzerinde bıraktığı ağırlığı temsil etmektedir.

Almanya'ya göç eden ilk kuşaktan Karadenizli Ali, Almanya'da bir üniversitede profesörlük yapan oğlu Nejat ile birlikte yaşamaktadır. Genelevde tanıdığı Yeter'le beraber yaşar. Yeter de toplum baskısından kurtulmak için bu durumu mecburen kabul etmiştir. Bir yandan Türkiye'deki kızını özleyen Yeter, içini Nejat'a açar. İkili arasında son derece hızlı gelişen yakınlık Ali'nin sarhoş olduğu bir gün kaza sonucu Yeter'i öldürmesiyle son bulur. Bu olay Nejat'ın hayatını ve hayata bakışını tamamen değiştirir. Bunda hem bir insanı öldürdüğü için artık görmek istemediği babasının hem de Yeter için son bir şey yapma arzusuyla kızını bulma isteğinin payı vardır. Nejat Türkiye'ye gidip Yeter'in her şeyden habersiz kızını bulmaya karar verir.

Üçüncü bölüm filme adını veren Yaşamın Kıyısında başlığı ile verilmiştir. Her türlü yol kesişiminin ve karmaşanın sona erdiği ve bütün hesaplaşmanın bittiği bu bölümde birçok düğüm çözülsün de yine de Akın'ın yapmayı sevdiği sonucu izleyiciye bırakma taktiğini burada da kullandığı görülmektedir. *“Yaşamın Kıyısında”* izleyenin merakını kesintisiz olarak elinde tutabilen bir filmidir. Filmin temel konusu ölüm, karşılaşma, kaçma, kovalama, denk düşmeme, kader, Türkiye, cinsellik, yaşlılık olarak bölümlendirilse de yine de asıl olarak köklere dönüş vurgusu yapılmıştır. Özellikle yeni bir hayata başlamak arzusundaki bir hayat kadınının bunun için adım attığı yenedünyanın hemen kıyısında ölümle tanışması bu vurguyu kuvvetlendirmiştir.

Tesadüf duygusuyla oluşturulan, bazen aranılan şeyin hemen yanı başında olduğu bazense ona asla ulaşamayacağı savı üzerine kurulan filmde birilerinin küçük bir hareketi, başka birinin hayatında büyük değişimlere yol açabilir fikri şekillendirilmiştir. *“Yaşamın Kıyısında”da hemen bütün karakterler politik, vicdani ya da özlem gibi nedenlerle yolculuğa çıkıp hayatlarını baştan sona değiştirirler* (Deliormanlı, 2011,289). *“Yaşamın Kıyısında”* birbiri içine geçmiş hayatların aslında birbirine ne

kadar bağılı olduğunun hikâyesidir. Hayat içinde farklı yönlere savrulmuş, birbirine bağılı hayatların eninde sonunda nasıl birbiriyle kesişip aynı eksende buluştuklarının hikâyesidir.

Akın'ın filmlerinin temaları evrenseldir ve tekrarlanan temalar söz konusudur. Genel olarak filmlerinde karakterler ve insan ilişkilerinin karmaşıklığı temayı belirler. En önemli tekrarlanan tema yolculuktur. Yolculuk ya gerçek ya da metaforik olarak, hatta çoğu zaman ikisi bir arada kullanılır.

2.2.2. Fatih Akın Sineması'nda Göçmenliğin Sunumu

Fatih Akın filmlerinde aksanlı sinemasını, Alman Sineması içinde bir farklılık olarak sunmaya çalışmıştır. Çünkü hem Alman seyircisine hem de Türk seyircisine sunduğu filmler her iki kültür içinde bir tür aksandır. Sosyolog Stuartt Hall'un yönetmenle ilgili saptaması tam olarak çift kültürlülük özelliği ile ilgilidir. *“Aynı anda iki kültüre ait olan Türk asıllı yönetmen, en az iki kimliği bünyesinde barındıran, iki kültürel kimliği dile getiren ve bu ikisi arasında çeviri ve müzakere yapabilen bir kişi”* (Hall,1992,310).

Bir auteur ve göçmen yönetmen olan Fatih Akın açısından, ailesi ile beraber yaşayıp etkilendiği göç olayı son derece önemlidir. Çifte kimlikli olmak, çok kültürlülük ve melez bir bakış açısıyla dünya görüşü oluşturabilmek adına bakıldığında, göçmenliğin Akın'ın hayatında ki önemi daha da belirginleşir. Yaşama bakış açısı, iki dile aynı anda hâkim olması, yeri geldiğinde oryantalist yeri geldiğinde batılı olabilmesi ve kültürleri kendi potasında eritebilmesi Fatih Akın Sineması'na büyük bir zenginlik katmıştır.

Yönetmenin göçmenliği onun önemli bir özelliğidir. Ancak o göçmenliğini filmlerinde baskın öge olarak kullanmaz. Her filminde göçmenlikle ilgili vurgular var olsa da göçmenliğini bir alt metin olarak kullanır. Çünkü kendi hayatında da bu durumu trajik bir olay gibi yaşamaz. Göçmenliği ona kültürel bir zenginlik katar ki bu zenginliği filmlerinde de bu manada kullanır. *“Küçük yaşlardan itibaren farklı ülkelerden insanlarla birlikte olursan, herkesten daha çok şey öğrenirsin. Filmlerimde göçmenlik durumu sadece bir fon. Sadece bunun olduğu filmlerde yapıldı, mesela 40 Metrekare*

Almanya. Ama o benden önceki dönem. Hala acı hikâyeler vardır ama ben kişisel hayatımdan şeyler vermeyi tercih ettim” (Armutçu, 2004: 287).

Metissage sinemasının Alman medyasının dikkatini çekmesinde Fatih Akın’ın “*Kısa ve Acısız*” filminin etkisi büyüktür. Fatih Akın’ın Hamburg’da geçen hikâyesi beklenen gişe başarısına ulaşamasa da federal film ödüllerine aday gösterilmiş ve uluslararası festivallerde birçok ödül almıştır. Film Hamburg’da yeraltı dünyasının üç karakterini merkeze almış olup çok-etnikli toplumsal yapı içerisinde Türk Cebrail, Yunan Kosta, Sırp Bobby arasındaki arkadaşlığın dramatik öyküsünü resmetmiştir. “*Filmin odak noktası etnik kökenden ziyade, marjinal sosyal gruplar ve bunların medya yansımaları olmuştur. Yönetmen, Altona’da yaşayan insanları göçmen değil Altonalı gördüğü için filmini diğer filmlerinde olduğu gibi göçmen filmi olarak tanımlamamıştır*” (Aksoy, 2005: 34) “*Kısa ve Acısız*” da, Martin Scorsese’sin “*Mean Street*” filminden etkilenen yönetmen bu filmi bir anlamda Hamburg sokaklarına taşınmıştır. ‘*Kısa ve Acısız*’ı yaptığımda daha çok Scorsese sineması ilgimi çekiyordu ve beni etkiliyordu” (Uçar, 2003: 47).

Film birinci ve ikinci kuşak Türk göçmenler arasında yaşanan kopuşu kültürel kimlik çatışmaları ile anlatmıştır. Çok kültürlülük vurgusuyla beraber, ikinci kuşaktan farklı etnik kökenli göçmenleri bir araya getiren yapının ürettiği değerler, birinci kuşak ile ikinci kuşak arasındaki geleneksel değerlerden daha sıcak ve etkili gösterilmiştir. Filmde Cebrail’in anne ve babasından daha çok arkadaşlarıyla olduğu ve üçlünün arkadaşlık bağları ile sokaklardaki yaşamları gösterilmektedir. Göçmenlerin anavatanlarındaki değer yargılarının farklı uluslara karşı ürettiği düşmanlık, Almanya’da öteki olarak yaşamak zorunda kalan göçmenler arasında etkisini kaybetmiştir. “*Tarihsel olarak bir arada olmaları alışıl gelmişin dışında olan Türk, Yunan ve Sırp kökenli üç gencin önyargıların ötesinde yan yana gelmeleri, farklılıkların aynılığının ya da feminist teorilerin önermelerinden alıntı yaparsak, farka karşın eşitliğin bir ‘yabancı’ toprakta anlaşılabilir ve kabul edilebilir kılınmasıdır*” (Yanıkaya, 2003: 135).

Cebrail, Costa ve Bobby eğitim ve iş hayatında başarılı olamamış, Almanya’nın gündelik hayatında tutunma ve var olabilme mücadelesi veren, sokaklara ve suç dünyasına sığınmış göçmenlerdir. ‘*İş veya eğitim hayatına girememe, beraberinde*

öfkeyi de getirmektedir. Gençlerde bir anlamda anarşist özcülük olarak adlandırılabilir, hiçbir yere ait olmayan ya da referansı sadece kendine yönelik olan anarşist tavırlar gelişmektedir. Bir bakıma ‘tutunamama’ söz konusudur; tutunabilen tek şey kurgu referanslar eşliğinde ‘biz’ duygusudur’’ (Kaya, 1999: 37).

“*Temmuzda*” filminde göç ve göçmenlik tamamen arka plan olarak kullanılmıştır. İki Alman karakterin yolculuğu ve aşkını anlatırken, Türk asıllı oyuncuların göçmenlikleri değil, anlatıyı destekleyen hikâyeleri filmde yer alır. Filmdeki tüm karakterler sonuca yönelik hareketlerde bulunarak, olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olurlar. Türkiye ve Balkan ülkelerinin sınır ve gümrük görevlileri ile Türk polisinin olumsuz tavrı (rüşvet, tembellik, keyfiyete dayalı kanunsuz yaklaşımları) filmin komedi unsurlarını oluşturur gibi görülse de, yönetmenin bu ironik tavrı, batının göçmenler için üretilmiş olduğu stereotipleri doğrular niteliktedir.

Farklı etnik gruplar arasındaki dostluk ve aşk kavramları bütün Akın filmlerinde ortak nokta olarak kullanılmıştır. “*Temmuzda*” filminde Jamaikalı Kodjo ile Daniel aynı apartmanda oturan ve belli bir dostlukları olan insanlardır. Daniel’in âşık olduğu Melek Türk’tür. “*Solino*”da da benzer bir aşk hikâyesi kullanılmıştır. İtalyan Gigi ve Giancarlo, Alman Jo’ya âşıktırlar. “*Yaşamın Kıyısında*” filminde Türk Ayten’e yardım eden Alman Lotte ile olan dostluk ve aşkları kadar Nejat’ın Lotte’ye olan aşkı ve sonuçta Susanne ile Ayten’in aralarında kurulan yeni paylaşımın kahramanlarıdır. Hep bu etnik çeşitlilikten beslenmiş olması aslında ortak yaşam alanı olan Almanya’nın var olan etnik yapısı ve farklı göçmenlerle kurulu sosyal yapısından kaynaklanmaktadır.

Yönetmen genellikle kapatılan, hapsedilen göçmenin yeni bir hayat kurmasına fırsat tanımıştır. Bu fırsatı en iyi şekilde kullanmak isteyen CebraİL suç dünyasından kurtulmak için Türkiye’ye dönmeyi ve deniz kenarında yeni bir iş kurmayı düşlemeye başlamıştır. Bu göçmen için belirsiz ve geri dönüş isteği olmayan bir yolculuktur. Filmde CebraİL’in Türkiye için uçak bileti alırken satış elemanının geri dönüş bileti kesmesine itiraz etmesi Almanya’da bir hayat beklentisi olmadığını vurgusunu yapmaktadır. Bu yolculuk isteğinin temelinde yalnızlıktan kurtulma ve kuralcı Alman toplumunun baskısından sıyrılma isteği vardır.

“*Solino*”da Almanya’ya büyük umutlarla gidip, işçi olmaktan kurtulduktan sonra gıda sektöründe işveren olan, kendi fedakâr eşini bırakıp sarışın bir Alman kadınla

beraber olup eşini aldatan, hatta onun hastalığını bile umursamayan baba figürü ve bastırılmış, yaşadığı kültür şokundan dolayı dejenere olan çocuk figürleri de özellikle 2. Kuşak Türk çocuklarının durumlarını çağrıştırmaktadır. Bir türlü çevre sahibi olma fırsatı edinemeyen, dilini bilmediği, kültürünü bilmediği Almanya'da yalnız, içine kapanık, hayatını ailesine adanmış ama hak ettiği sevgi ve ilgiyi görememekten dolayı mutsuz, küçük ama şirin köyüne yani memleketine gitme özlemi çeken ve sürekli bunu düşleyen anne figürü ile “*Solino*” bu anlamda yine bir göç filmidir.

Filmin karakterleri kendi kültürlerinden ve sosyal yaşantılarından farklı bir toplumun içine göçerek, yeni bir hayat yaşamayı ummaktadırlar. Bu yönüyle de değerlendirilecek olduğunda *Solino*, bir göçmen filmi olarak kabul edilebilir. Oysa filmin temel konusu iki kardeşin ilişkisi ve birbirlerinin hayatlarını nasıl yönlendirip etkiledikleridir. Yönetmen kendisiyle özdeşleştirdiği bu sahnelerle ilgili olarak iki kardeşin ilişkisi hakkında şöyle düşünmektedir; “*Filmde iki kardeşin dükkana girip kamera çaldıkları bir sahne var. Polis gelir, Giancarlo kaçar, Gigi yakalanır. Kardeşim Cem, filmin Hamburg'daki ilk gösteriminde sinema salonundaydı, filmin sonunda iki kardeş birbirine sarılınca ağlamıştı. Belki de Cem bunun bizim ilişkimize bakışım olduğunu düşündü. Yıllarca bu içimde bir yara olarak kaldı*”(Akın, 2013: 109).

Fatih Akın göçmenliği tema olarak alıyor gibi görünse de filmin çıkış noktası ve bakış açısı epeyce farklıdır. Bu filmde azınlıkla özdeşleşmekten kaçınan yönetmenin bakış açısı farklı bir toplumun göçmenlerine yönelmektedir. Türk ve İtalyan toplumlarının Akdenizli olarak birbirlerine benzer yanlarına da vurgu yapar. “*Göçmenliğin yaşattığı başkalaşmayla birlikte köklere geri dönüşün, 'sıla'nın imkânsızlığı, bireysel, ailevi ve toplumsal rollerin ve isteklerin kaçınılmaz ve çözümsüz görünen çatışmaları, ani güdülerin ve kararların ortaya çıkardığı tersinmez farklılaşmalar ve ayrılıklar bu sıra dışı göç anlatısının temel düşünsel unsurlarını teşkil ediyor*”(Deliormanlı, 2011: 279). *Solino*'yu “fazla” duygusal bulan Almanlara yönetmenin yanıtı şöyledir; “*Almanya'da Solino'ya yapılan en büyük eleştiri, filmin çok duygulu bir film olmasıydı; yani Solino'da aşırı duygu varmış. Film daha çok bu yönüyle eleştirildi ve bu eleştiriler beni çok üzdü; çünkü duygusuz hiçbir şey olmaz, duygusuz sanat olmaz*”(Deliormanlı, 2011: 279). Filmde göçmen olan karakterlerin dahi Alman toplumuyla uyum sağlamış, sükûnetli halleri anlatılmaktadır. Sahneler arası

geçişler diğer filmlere nazaran daha sakin düşünülmüştür. Olay örgüsü zaten karışık olan film birde gereksiz efekt, ışık ve ses kullanımıyla dağıtılmamıştır.

“*Duvara Karşı*” filminde Sibel’in ailesi yoluyla göçmenliğine yapılan vurgu, evi ailesi ve aile bireyleri ile desteklenmiştir. Göç ve göçmenlik vurgusu bu filmde anlatımın baskın yanını temsil etmemekle beraber aslında alt metin ya da filmin çıkış noktası olarak bakıldığında ilk dönem göçmenlerinden olan Sibel’in babasının baskısının bütün olayları başlattığı görülmektedir. Cahit’in Türklüğü ise sadece adından anlaşılmaktadır. Hatta o kendi kültürüne o derece uzaktır ki soyadının anlamını dahi unutmuştur.

Filmde göçmenlikle ilgili bir başka ifade ise Sibel’in İstanbul’a gelmesiyle yaşadığı yabancılıktır. Bu durum o kadar derindir ki Sibel sadece topluma değil, kendine ve dünyaya da yabancılaşmaktadır.

“*Yaşamın Kıyısında*” filmine bakıldığı zaman ise göçün diğer filmlerden farklı bir yönden ele alındığı görülmektedir. Bu filmin genel yapısı itibari ile de işlenen siyasi tema göç olgusunun da siyasi yönüne değinmektedir. Yeter’in hayatının akışını değiştiren Maraş Olayları ile vurgulanan bu tema daha sonra Ayten’in koyu bir örgüt elemanı hatta militanı olmasıyla daha da belirginleştirilmiştir. Ayten kaçak yollarla Almanya’ya giren bir siyasi suçludur. Kendisinin ve çevresindekilerin de hayatını Ayten’in bu yönü etkileyecektir. Filmde göçmenlik vurgusu biraz ters yönde ilerlemektedir. Bu defa İstanbul’a yerleşen Nejat, Almanca kitaplar satan bir kitapevi olarak aslında bu ülkede bir göçmen olduğunun altını çizmektedir. Ancak ilerleyen bölümlerde Nejat için işler değişecek ve aslında özündeki vatanını keşfetmeye başlayacaktır.

2.2.3. Fatih Akın Filmlerinde Kullanılan Aksanlı ve Etnik Kodlar

Metissage filmlerinde en belirgin kod, aksanlı ya da etnik kodlardır. Yönetmen hemen bütün filmlerinde bu tür simgeler kullanarak aslında temel alt kimliğinin bir şekilde yaşadığını vurgulamıştır. İncelenen filmlere bakıldığı zaman bu kodların özellikle birinci kuşak göçmenlerin geleneksel ve kuralcı yapılarını yansıtır biçimde kullanıldığı görülmektedir. “*Kısa ve Acısız*” filminde Türk geleneklerine göndermeler yapılmıştır. Fakat bu göndermeler Cebrail’in Almanya ile Türkiye’nin kültür ve kimlik

algılamaları arasındaki gelgitlerinden daha ziyade aile ve sokaklar üzerinden yapılmıştır. Nitekim Cebrail'in abisi Cenk'in düğün salonu, piyanist şantör, davetliler, takı merasimi, bol bol kullanılan öpüşme seremonisi, çalınan halaylar hep bir Türk geleneğidir. Düğün sahnesinin açılışında salonda tavla oynayan gelin damat görüntüsünün ise verilen bu kodların abartılı bir sunumu olduğu düşünülebilir. Bu anlamda kodlamaların en genel kullanıldığı sahneleri düğün sahneleri oluşturmaktadır. Costa'nın günlük kıyafetlerle geldiği düğünde bu davranışının konuklara karşı hakaret olacağı düşünülüp hemen ona giysi bulunması da bir başka aksanlı koddur. Fakat gelinin belinde kırmızı bekâret kemerinin olmayışı ve düğün salonundaki Tarkan posterleri ikinci kuşak için geleneksele dair algılamaların dönüşüme uğradığını göstermektedir.

Film boyunca Türk kültürüne pek uygun olmayan ve özgür bir kız karakteri çizen Ceyda'nın düğünde sigara içmek için tuvalete gitmesi, yine de kendi kültüründen biraz eser kaldığının göstergesidir. Cebrail'in kardeşi ve Costa'nın sevgilisi Ceyda, Costa'ya giymesi için düğüne uygun kıyafetler getirdiği esnada Costa'nın Ceyda'yı dudaklarından öpmesi Cebrail'i rahatsız etmez. Sadece başını önüne eyer. Burada klasik Türk ağabey tiplemesinden oldukça uzak bir anlayış vardır. Alman Kültürü'ne uyum sağlamış olan 2. kuşak Türk erkeği, Anadolu'ya has namus ve kadın kavramlarına uzaktır. Burada sergilenen kız kardeş profili de yine geleneksel Türk kızı tipinden çok uzaktır. Sevgilisi ile ağabeyinin yanında hiç bir rahatsızlık, utanma ya da korku duymadan öpüşmesi, 2.kuşak Türk kızlarının artık kapatılmış, kurban tiplemesinden uzak resmedildiğinin ifadesidir.

Cebrail'in evi ve odası bu aksanlı kodlara sahiptir. Evin düzeni, odada duvarda ki posterin Türkiye görüntüsü hep bu kodların kullanımı ile ilgilidir.

Bir Yunan ile Türk'ün aşkının, ağabey için sakıncası olmasa da gelenekseli temsil eden babanın bu ilişkiyi öğrenmesi sakıncalıdır. Türk kardeşler geleneksel çevrelerinde henüz kabullenilmemiş hayatlarının gizli yönünde bir araya gelmektedirler. Ancak her şeye rağmen Cebrail'in babasından hala çekindiği görülmektedir. Ceyda ile Costa'nın sahilde buluştukları sahnede arkadaşları tarafından cesaretlendirilmeye çalışılan Costa, sevgilisi Ceyda'nın yanına gönderilir. Bu sahnede de yine bir Türk erkeğinin tipik davranışından uzak bir tavır içinde olan Cebrail görülmektedir. Arkadaşının konuşacağı

kız, kız kardeşi değil de herhangi bir kızmış gibi davranması onun yaşadığı toplumla değerler anlamında ne kadar benzeştiğinin bir ifadesi olarak sunulmuştur. Ceyda ile Cebrail arasında geçen bir konuşma da izleyiciye yine önemli bilgiler vermektedir. “Gece senin kadar dışarda kalabilen bir Türk kıızı var mı? Diye soran ve “Altona’da mı öpüşmen gerekiyor, git nerde öpüşürsen öpüş ama burada değil” diyen ağabey alışlagelmiş bir model değildir. Bu sahnede de değişen değer yargıları, yaşayış biçimleri ve Türk kadınlarının toplum içinde nasıl konumlandığının sunumu söz konusudur.

Filmde kullanılan anavatana ait kodlardan biride baba⁵⁷ karakteridir. Ancak bu karakter pasifize edilmiş, sözü ve etkinliği kalmamış bir baba figürüdür. İlk kuşağın baskıcı, muhafazakâr, son söz sahibi baba profilinden son derece uzak olan baba için çizilen bu rolde Cebrail’den istediği tek şey onunla beraber namaz kılmasıdır. Ancak bu konuda da baskıcı değildir. Teklif edip reddedilince sessizce odadan çıkmaktadır.

Cebrail’in Ceyda’nın sevgilisiyle kavga ettiği sahnede onun Türk yanıyla ilgili küçük bir vurguda yapılmaktadır. Yumruk yiyinceye kadar aslında uzlaşmacı bir tavır sergilemekte olan Cebrail’in yediği yumrukla bu tutumu da birden değişir. Artık karşımızda bir Türk genci vardır.

“Temmuzda” filminin yer değiştirenleri ve aksanlı karakterleri İsa ve Melek’tir. İkisi de hem Türkçe hem de Almanca konuşurlarken görülürler. Bu onların çifte kimlikliklerine yapılan vurgudur. Yine İsa üzerinden bu duruma başka bir gönderme daha yapılmaktadır. Sınır polisi İsa’nın tipine baktığı zaman onun terörist mi yoksa satanist mi olduğunu anlayamadığını söylerken aslında kırılması zor bir ön yargının yansımalarını aktarmaktadır. Ancak İsa’nın, yasadışı yollardan Almanya’ya girip, ölen ve yine yasadışı yollarla ülkesine götürülmesi gereken amcası için giriştiği mücadelenin anlaşılması ile bir kahramana dönüşmesi de yine bu çifte kimlik vurgusunun bir diğer yansımasıdır.

“Temmuzda” filminde Türkiye kodları öncelikle Melek ile Daniel yemek yerken, dönercide çalan müzik, yine mekânın duvarındaki Ortaköy resmi ile vurgulanan Türkiye ve Türklük kodudur. İsa’nın aile meclisi kararına itiraz etmeden ölen amcasının cesedini yasadışı yollarla Türkiye’ye sokmaya çalışması da (hala devam eden bir aile birliğinden

⁵⁷ Baba rolünü Fatih Akın’ın gerçek hayattaki babası Enver Akın oynamaktadır.

ve ortak karar altına bilirlüğinden bahsetmektedir) yine bu maddi ve manevi kodların bir kullanımınıdır.

“*Solino*” ise her anlamda tipik bir İtalyan ailesinin ekrana yansımalarıdır. Oyuncuların jest ve mimiklerini abartılı bir şekilde kullanmaları, yemek yerken dua etmeleri gibi birçok kod bu anlatımı desteklemektedir. İtalyan bir ailenin dramını anlatıyor gibi gözükse de *Solino*, Türklerin yaşadığı çözüme ve çöküşün izlerini de taşımaktadır. Geleneksel bir Türk aile yapısında, komşuluk ve akraba ilişkisine, anavatan sevgisine, damak tadına benzer özellikler taşıyan İtalyanların, Almanya’da yaşadıkları sorunlara değinen *Solino*, biraz farklılıklar içeriyor olsa da yine de Almanya’ya göç eden bir Türk ailesinin başından geçmesi muhtemel olayları anlatmaktadır. Muhtemelen bu yüzden *Solino*’da hiç bir Türk karaktere yer vermemiştir.

Evi gezen Rosa’nın ilk yaptığı şey babasının resmini komodinin üzerine koymak olur. Bu sayede yabancı bir mekânda yeniden bir anavatan algısı yaratmak amaçlanmaktadır. Hem de istemeyerek geldiği bu yeni ülkeyi kabullendiğinin bir göstergesidir bu. Ancak manavdan alışveriş yaptığı zaman hiç bir sebze yi beğenmemesi de yine olduğu yeri yadırgadığının bir göstergesidir. “*Almanya’da göç edilen Ruhr Bölgesi geniş ve boş sokakları, gri ve ruhsuz apartmanları, küçük evleri, karanlık maden ve endüstri bölgesi ile resmedilirken buraya renk katan tek şey ailenin pizza restoranıdır*” Rosa’nın öz vatanına ait her türlü kodla çevrili bir anlamda korunaklı bir kaçış bölgesidir bu pizzacı. Zaten ana temanın pizza olması bile Rosa için en etnik yemeği yapma arzusundan kaynaklanmaktadır. “*Pizza restoranı hem ailenin Almanya’daki yeni başlangıç noktası, hem de Rosa’nın kocasını Alman bir kadınla mutfakta sevişirken yakalaması nedeniyle de dağılma noktasıdır*” (Deliormanlı, 2011: 73). Filmde geçişli sınır mekânı olarak kullanılan tren garı da anlatıma hemen ilk sahnelerden katılmıştır. Bu tren garı küçük kasabanın dış dünyaya açılan tek kapısıdır. Yine filmde iki ülkenin farklı ahlak anlayışlarına da yer verilmiştir. Ada Gigi’yi yıllarca bekleyebilmiş, sadık ve temiz bir kız iken Jo, sadece bir kaç hafta ortada olmayan Gigi’yi en yakınıyla aldatabilecek, ahlaki açıdan yozlaşmış bir kızdır. Bu durum gurbet ve silya ait farklı kodların sunumudur.

“*Duvara Karşı*” filmi bu tür kodların son derece fazlaca kullanıldığı bir fildir. Sibel’in babası otoriter ve ailesine söz hakkı tanımayan bir erkektir. Uzun sakalı ile

kökenini temsil ederken karısı, sarıya boyalı saçları, incecik alınmış kaşları ile bir Alman kadından farksızdır. Her ne kadar bastırılmış ve evde yaşamaya mahkûm edilmiş olursa olsun kadınlar bir şekilde yaşadıkların topluma erkeklerden daha rahat adapte olabildiklerini göstermektedir.

Kliniğin kafesinde ailesi tarafından azarlanan Sibel, abisi ve babasının yanında yere bakarak oturmakta ve hiç konuşmamaktadır. Babası onunla Türkçe konuşur. Abisi ise yarı Türkçe yarı Almanca konuşur. Annesi de Türkçe konuşmaktadır. Sibel'in annesi, babası ve Şeref Almanya'ya ilk giden Türkleri temsil etmektedirler. Onlar sadece Türkçe konuşarak, içinde buldukları toplumun bir parçası olmamayı tercih etmişlerdir. Ancak 2. Kuşak göçmenler artık iki dili de kullanabilen, geleneksel ile modern karıştırdıkları karma, yani diasporik kimlikleriyle yaşamaktadırlar. Sibel'e karşı son derece baskıcı bir tutumla yaklaşan ailesinin tavrı Cahit'in dikkatini çeker. Babası ve abisi ortamdaki ayrılınca saçlarını açıp, bacak bacak üstüne atan Sibel'in ailesinden sadece annesiyle yakın olduğu beraber sigara içmelerinden anlaşılır.

Cahit'in Sibel'e yardım etmek için onunla evlenmek istemesi ve Şeref'in Cahit'in amcası rolünde kız istemeye gitmeye razı olmasıyla olaylar başlar.

Filmin aksanlı kodlarından en önemlilerine bu sahneden itibaren rastlanmaktadır. Sibel'in ailesinin evi sanki Türkiye'de herhangi bir orta sınıf ailenin evidir. Televizyonda Seda Sayan'ın programı izlenmekte, duvarda bir kilim asılı durmakta, orta sehpadaki dantel örtü, ince belli bardaklar, Hürriyet Gazetesi, duvardaki Türkiye resimleri ile birçok aksanlı öğeye sahip bir mekândır. Bu mekân sanki Hamburg'da değil de İstanbul'da bir evdeymişlik izlenimi vermektedir.

Bir Türk berberde tıraş olan Cahit ile Şeref arasında geçen tartışmada birçok kez küfürlü diyalog kullanılmaktadır. Şeref'in olduğu hemen bütün planlarda böyle konuşmalar yer almaktadır. Kız isteme sahnesi bütün film içindeki komedi unsuru en fazla olan bölümdür. Cahit sorulara cevap verirken zorlanınca Sibel'in abisi⁵⁸ "*Türkçen bok gibi, Türkçeni ne yaptın?*" diye Almanca olarak sorar. Cahit ise "*çöpe attım*" der. Bu cevap ile aslında Cahit'in Türklükle ilgili nasıl bir algıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Alkolsüz çikolata üzerine yapılan uzun sohbet ile başlayan ritüel, kahve içilmesi ve kız istenmesi faslından sonra, kızın verildiğinin ilan edilmesiyle biter.

⁵⁸ Cem Akın

Sibel'i istemeye gelen Cahit ile Şeref'in bu ritüeli ve düğün sahnesinde kullanılan bütün simgeler yine çok alaturkadır.

Aile için Cahit'in alkolik, hayattan kopmuş, intihara eğilimli, kızlarından yaşlı ve klasik anlamda hiçbir çekiciliği olmayan biri olmasının bir önemi yoktur. Söylediği yalanların ortaya çıkmasından korkmaz çünkü onun Türk olması yeterlidir ve kimliğinin hiç bir yönü Türk olmasına dayanılarak sorgulanmayacaktır. Sibel'in ailesi başka hiç bir şeyi önemsemeden sadece Türk rasyonalitesinden gelen birine sorgusuz sualsizce kızlarını vermektedirler. Bu noktada Sibel'in sıkışıp kaldığı geleneksel kısıtlamaların ne denli baskın olduğu ve Sibel'in bu kısıkaçtan kurtulmayı istemekte ne kadar haklı olduğu duygusu meşru kılınmakta, kimliklerle ilgili olarak var olan önyargılar sorgulanmakta ve izleyiciye sunulmaktadır. Tıpkı birçok göçmen ailenin iç yapısında olduğu gibi, aslında değer verilen insanlar ve insani değerler değil, ataerkil yapının yabancı bir ülkede değişime uğramadan aynı geleneksel yapıda devamlılığının sağlanmasıdır.

Nikâh törenin ardından klasik bir düğün sahnesine geçilir. Hemen bütün Fatih Akın filmlerinde olan bu seremoni salona giren davetlilerin görüntüsüyle başlar. Piyanist şantözün gelinle damadı dansa çağırması, çiftin sergiledikleri keyifli halleri ile düğün eğlenceli bir Türk düğünü olarak devam eder.

Bir okey oyununda görülen Cahit, Sibel'in abisi ve iki yakın akraba evli olmalarına rağmen bir genelevden bahsetmektedir. Cahit'in "*neden karılarınızı becermiyorsunuz?*" diye sorması üzerine tipik bir Türk davranışı olarak ortam gerilir ve çıkması muhtemel kavgayı Sibel'in abisi engeller.

Filmde, sunulan karakterler incelendiği zaman aile şerefi olgusu, erkek egemen anlayış, namusa bakış, uyuşturucu kullanıcısı gibi görünen göçmen Türkler ve aile yapısı hakkında üretilen bütün stereotipilerin filmde var olduğu görülmektedir. Sadece Türk kadınının sunumunda geleneksel Müslüman kimliğinin simgesi olarak kullanılan başörtüsünün stereotip olarak artık kullanılmamaktadır.

Maren'le Cahit'in birlikte olduklarını öğrenen Sibel kıskançlık içinde dükkânı terk ederken Niko'ya rastlar. Niko tekrar beraber olmak istediği söyleyince Sibel; "*Ben evliyim, evli bir Türk kadınıyım, daha fazla yaklaşırsan kocam seni öldürür*" diyerek çok tanıdık bir kültürel kodlamadan bahsetmektedir. Unutulmuş ya da unutmaya

çalıştığı bir toplumsal gerçekliğin arkasına sığınarak yaptığı bu çıkış Sibel'in marjinal tercihleriyle örtüşmemektedir

“*Yaşamın Kıyısında*” ise bu tip kodlar fazlaca barındırmaz. Trabzon'daki babasının yanına giden Nejat'ın yol üstünde uğradığı benzin istasyonu bu defa bu kodların farklı bir biçimini sunar. Karadeniz'e doğru yapılan bu yolculukta çalan müzik bölge ile özdeşleşmiş Kazım Koyuncu parçasıyla evde olduğu hissi yaratılmıştır.

2.2.4. Filmlerinde Kullandığı Ortak Temalar

Akın'ın filmlerinde tekrarlanan temalar söz konusudur. Evrensel sorunlardan daha ziyade kişisel sorunlar ve yolculuklar anlatılmaktadır. Genel olarak filmlerinde karakterlerin, insani ilişkilerinin karmaşıklığı ve insan doğası temayı belirler. En önemli tekrarlanan tema yolculuktur. Bu yolculuk ya gerçek alamda ya da ruhsal bir yolculuk olarak, kimi filmlerde ise ikisi bir arada verilir. Yolculuklar diaspora sinemasının vazgeçilmez temaları arasında yer alır ve çoğu zaman çok katmanlı ve karakter değişimini sağlayan cinstendir.

“*Kısa ve Acısız*”da Cebraail Türkiye'ye gitmenin özlemini duyar. Ancak bu başlangıçta eve dönüş özlemi iken, mafya babasını öldürmesinden sonra mecburi bir kaçışa dönüşür. “*Temmuzda*”da Daniel hem gerçek aşkı bulmak için yolculuğa çıkar hem de bu yolculukta kendini bulur. Bu bağlamda Daniel'in yolculuğu gerçek ve metaforik yolculuğu birleştirir. Bu birleşik ve evrimsel bir yolculuktur. Ayrıca ona eşlik eden Juli, İsa ve Melek karakterleri de değişik nedenlerle yolculuklar yapmaktadır. “*Solino*” zaten bir yolculukla başlar, daha iyi bir hayat özlemi çeken İtalyan ailenin Almanya'ya yolculuğu ve yolculuk sonrası yaşanan kişisel değişim hikâyeleri konu edilmektedir. Bu ilk olarak yeni bir ev ve yaşayış arayışı iken, sonunda yolculuk geri dönüşle son bulur. Yine yolculuk diaspora filmlerindeki gibi başladıktan sonra karakter değiştirir. “*Duvara Karşı*”da ise metaforik ve gerçek yolculuk yine iç içe geçmiştir. Karakterlerin kişilikleri ilk başlangıç anlarından çok farklı bir noktaya gelir ve filmin sonunda bir anlamda kendilerini bulurlar. Kişisel yolculuklarının yanı sıra, Sibel'in Almanya'dan Türkiye'ye kaçması ve Cahit'in köklerini yani kendini aramak için Türkiye'ye dönmesi söz konusudur. “*Yaşamın Kıyısında*” ise yine bütün karakterlerin metaforik yolculuğu ile sonuçlanmaktadır. Ancak yolculuk teması bununla sınırlı

değildir. Toplumun yer değiştirenleri olarak görülen bütün kahramanlar bir başka ülkeye doğru yaptıkları gerçek yolculuklar sonucunda ruhsal benliklerini bulmaktadırlar. Ali Aksu ise hapisanede geçen iki yılın ardından hayat yolculuğunu memleketinde tamamlamaktadır. Bütün karakterlerin yolculuk yönü bu defa istisnasız olarak Türkiye'dir. Her bir karakter içinde var olan doğru ve güzel ancak bastırılmış duyguların keşfini Türkiye'de yapmaktadır.

Yine geçişli sınır mekânları olarak havaalanları, tren garları, gemiler kullanılmıştır.

Almanya'daki şenlikli 1 Mayıs gösterisiyle, Türkiye'deki eylemde polisin silahla saldırması iki ülkenin toplumsal olaylara karşı tutumunu göstermektedir. Filmde kötü şeyler yapmış, kötü şeyler yaşamış insanların, yaşama yeniden tutunabilmek için sevgiye ve önyargılardan arınmaya, köklerine geri dönmeye ve belki de yeni bir yerde yeni bir hayata başlamaları anlatılmaktadır.

Göçmenlik, her filmde ana tema olmasa bile bir yan tema olarak bulunur ve tüm filmlerde göçmen karakterler yer alır. Ancak Fatih Akın'ın göçmen karakterleri diaspora sinemasında olduğu gibi bir çatışma unsuru olarak değil, yaşamın olağan karakterleri olarak kullanılmıştır.

Kültür çatışması Alman toplumuyla birey arasında değil, göçmen kuşakların aileleri arasında yaşanmaktadır. “*Duvara Karşı*”da Sibel'in baskıcı ailesi, “*Solino*”daki Romano'nun çocuklarıyla yaşadığı çatışma gibi.

Ayrıca sadece Türk göçmenler değil, farklı kökenden gelen göçmenler de filmlerde kendilerine yer bulmaktadırlar. “*Kısa ve Acısız*”da Sırp, Arnavut ve Yunan, “*Solino*”da İtalyanlar gibi. Akın'ın farklı kültürleri gözlemleme ve hepsini bir ekseninde buluşturup, sunma yeteneği, izleyiciye bu yolla verilmiştir.

Kader ve tesadüfler tüm filmlerde göze çarpan diğer bir temadır. Hemen tüm filmlerde karakterler kader yoluyla kendi seçimlerinden ya da seçmek istediklerinden farklı yollara savrulurlar. “*Kısa ve Acısız*”da Cebrail hapisten çıkınca Türkiye'de sıcak bir sahil kasabasında yaşamının özlemini duyar, ancak kader onu hiç beklenmedik bir sona doğru sürükler. Beladan uzak durmaya çalışsa da başaramaz.

Yine “*Temmuzda*”da Daniel’in hayatı hiç aklında yokken bir anda değişir ve bir hafta gibi kısa bir zamanda bambaşka biri olur. “*Duvara Karşı*”da Sibel’in hayalini kurduğu hayatı elde ettiğini düşünürken Cahit’e âşık olması ve bu aşkın onu neredeyse ölüme götürmesi konu edilmiştir. Kader onu tek başına İstanbul’a, hem ailesinden hem de sevdiği adamdan uzağa sürüklerken burada aslında onun için daha güzel ve herkesin onaylayacağı bir hayatın başladığı görülmektedir.

“*Yaşamın Kıyısında*” filmi ise daha çok Ayten ve Yeter üzerinden bu kader kavramını değerlendirmektedir. Ayten dünya görüşünü oluşturan örgütün tüm kaderini etkileyeceği bir metaforun içine girerek aslında kendisinin, Lotte’nin, Susanne’nin ve Nejat’ın hayatını değiştirmektedir. Kader bu insanları pek çok tesadüfle birbirine bağlarken, her biri için yine farklı sonlar hazırlamaktadır. Yeter ise bir anlamda hayatını değiştirmek için kabul ettiği Ali’nin teklifi sonucunda hayatından olmaktadır. Ancak onun bu kararı Nejat için yeni bir hayatın kapısını da açmaktadır.

Filmlerdeki bir diğer ortak tema hepsinde kurulan aşk üçgenidir. “*Kısa ve Acısız*”da Cebrail-Alice-Bobby, “*Temmuzda*”da Juli-Daniel-Melek, “*Solino*”da Gigi-Jo-Giancarlo ve “*Duvara Karşı*”da Sibel-Cahit-Maren üçgeni karşımıza çıkmaktadır. Sadece “*Temmuzda*”da bu aşk üçgeni sorunsuzca çözülür ve mutlu sona ulaşılır, diğerlerinde ise aşk, kıskançlık, üzüntü ve ayrılıklar bu aşklara yön vermektedir.

Fatih Akın filmlerinde uyuşturucuyu keyif ve kaçış aracı olarak göstermiştir. “*Kısa ve Acısı*”da bütün erkek karakterler uyuşturucu kullanmaktadır. Bu uyuşturucuyu yine ikinci kuşak bir Türk olan Neco’dan satın almaktadırlar. Özellikle ikinci kuşak Türk göçmenlerin uyuşturucu satıcısı ve kullanıcısı olduğuna dair üretilen varsayımları doğrular nitelikteki bu tutum diğer filmlerde sadece içicilik boyutunda tutulmuştur.

“*Temmuzda*” filminde Juli ile Macaristan’da kaçak olarak bindikleri teknede ilk defa uyuşturucu içen Daniel, üzerindeki baskıdan kurtulup bir anlamda rüya gibi bir gece yaşamıştır. Luna’nın hazırladığı ilaçlı içkinin etkisiyle yine gerçeklikten kopmuş Daniel gösterilmektedir.

“*Solino*”da da aynı teknik kullanılmış, uyuşturucu içen kardeşlerin araba ile yaptıkları gezinti gerçeküstü bir yolculuğa dönüşmüştür. Yine aynı filmde Gigi, Giancarlo’nun verdiği uyuşturucuyu içince kendinden geçmiş ve babasının karşısında gülme krizine girmiştir.

“*Duvara Karşı*” filmi ise uyuşturucunun en dramatik kullanıldığı filmidir. Hayattan kopmuş Cahit her fırsatta uyuşturucu içerken, Sibel’de onun sayesinde uyuşturucu ile tanışır. Ancak İstanbul’da uyuşturucu bulabilmek için yaşadığı çaresizlik ve bu durumun sonucunda neredeyse hayatını kaybediyor olması uyuşturucunun haz değil bir ölüm kaynağı olduğunun tek göstergesidir.

Her Fatih Akın filminde olduğu gibi gece kulübü ve uyuşturucu “*Yaşamın Kıyısında*” filminde de kullanılmaktadır. Özellikle gençliği temsil eden Ayten ile Lotte uyuşturucu kullanmaktadırlar. Filmde gece kulübüne giden Ayten ve Lotte dans ederlerken aynı uyuşturucu sigarayı paylaşmaları, bundan duydukları haz ve sonrasında ruhlarının farklı yönlerini keşfetmeleri yine uyuşturucunun haz veren yüzünü göstermiştir.

Kullanılan bir başka kod bu defa sadece bir filmde kullanılır. Ancak bu kültürel bir ortaklıktır. Sabah ezanının minarelerden yayıldığı ve birçok erkeğin sabahın erken vakti camiye gittiği Kurban Bayramı’na aittir. Bu bayramda neyin kutlandığını soran Susanne’ye Nejat, Hz. İbrahim’in kıssasını anlatır. Bu kıssa üç kutsal dinde de mevcuttur ve bu aslında ilahiyat manasında da kültürel birliğe vurgu yapmaktadır. Bu kıssanın içinde babasının ona olan sevgisi de saklıdır ve bunu fark eden Nejat Trabzon’a gitmeye karar verir

Sembolik anlatımlar yönetmenin filmlerinde önemli bir yer tutar. Bir ortak sembolde güneş figürüdür. “*Kısa ve Acısız*” filminde Ceyda ve Alice Cebrail’e tılsım olduğunu söyledikleri bir kolye hediye ederler. Cebrail onu hemen boynuna takar. Şans tılsımı olduğu söylenen kolye, Cebrail’in boynundan çıktığı noktada tüm şanssızlıkları da beraberinde getirir.⁵⁹ Bu sembol “*Temmuzda*” filminde de kullanılmaktadır. Üzerinde güneş figürü olan yüzük “*Temmuzda*” filminde bir kez daha karşımıza çıkar, aşk, umut ve doğuya yapılacak olan yolculuğu simgeler. Daniel bu sembolün peşinde doğuya doğru yolculuk etmeye başlar.

⁵⁹ Güneş doğuyu ve Cebrail’in hayallerini simgelerken, Alice’in elinde güneş şeklindeki kolye görüldüğü anda Cebrail’in ona geldiği anlaşılır. Nitekim Cebrail umutlarını doğuya bağlamıştır ve umutlar gibi güneş de doğudan doğar

2.2.5. Fatih Akın Filmlerinde Yabancılaştırma

Akın'ın kullandığı önemli anlatı özelliklerinden biri de yabancılaştırmadır.⁶⁰ Yabancılaştırma yapılırken ilk önce seyircinin karakterle özdeşleşme ve empatisi sonucu oluşan catharsis (arınma) durumu ortadan kaldırılır. Anlatıyı tek bir organik bütünlük gibi sunan kurgudan vazgeçmek, aynı zamanda dramanın sıkı yapısını kırmak suretiyle yabancılaştırma sağlanır. Süreksiz kurgu, epizotik anlatım ve anlatı içine serpiştirilen şarkı, düzyazı, kameraya konuşmak, ara fasıl ve koro görüntüleri gibi yollarla yabancılaştırma sağlanır. *“Yabancılaştırma sinemada egemen söylemin kırılması için önemli bir araçtır. En basitinden, popüler ya da ana akım sinemada kurgu izlenenin bir yapıntı olacağını gizleyecek şekilde yapılır ve filme olabildiğince gerçekmiş gibilik hissi verilir. Burada amaç seyirciyi filme hapsedip verilen her şeyi sorgulamadan almasını sağlamaktır”*(Parkan, 2004: 63).

Yabancılaştırma diaspora sinemasının sıkça başvurduğu bir yoldur. Ancak klasik diasporik filmlerde karakterin içinde bulunduğu topluma yabancı olmasından dolayı, özellikle dil ve ses yoluyla seyirci yabancılaştırılır. *“Buradaki amaç, diasporada ki bireyin özellikle dil yoksunluğundan dolayı çektiği sıkıntıları seyirciye yaşatmaktır. Görünmeyen kişilerin mektup okuması, filmi anlatması ya da çevirisi olmayan diller, seyircide rahatsızlık yaratır. Bu tür bir yabancılaştırma, filmlerin evrensellik düzeyini oldukça etkiler”*(Parkan, 2004: 63). *“Kısa ve Acısız”*da üç karakterde içinde buldukları toplumda yabancıdırlar ancak bu topluma uyum sağlamayı başarmışlardır. Alman toplumunun dilini konuşup, her türlü yaşam ritueline uymaktadırlar. Ayrıca üçünün de ortak noktası bir şekilde yaşadığı bir hayat yaşamalarıdır.

Fatih Akın Filmlerinde karakterler dille ilgili problemi olmayan, yabancılaşmış ya da yalnız değillerdir. Karakterlerin hemen hepsi Almanca konuşabilir. Onların sorunları kendileriyledir. Toplumla bir çatışmaları çoğu zaman yoktur. *“Solino”* dışındaki filmlerdeki karakterlerin hepsi Almanya doğumlu ya da Alman vatandaşlarıdır. Doktorun odasına giren Cahit'e doktor soyadının (Tomruk) nerden geldiğini

⁶⁰ Brecht'ten hareketle yabancılaştırma olgusu, anlatıyı Aristoteles biçimi dramadan uzaklaştırarak, bilincin yani aklın yolunu üretken bir biçimde açmak için kullanılan tekniklerin tümüdür. *“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır”* (Parkan,2004,63)

sorduğunda Türkiye’den cevabını verir.⁶¹ Anlamını sorduğundaysa dışarıdaki ağaçların uzun gövdelerine bakar. Belli ki anlamını bilmektedir. Ancak Cahit kendi alt kimliğine yabancıdır ve her fırsatta da yabancılaşmayı tercih etmektedir. O yüzden bilmediğini söyler. Filmlerinde yabancı olan sadece karakterleridir. Başka bir yere yolculuk yaptığında yabancılik ya da ötekilik hissini bu karakterler sayesinde hissettirebilmektedir. Özellikle “Yaşamın Kıyısında” filminde ayırdığı bölümlere verdiği başlıklar olayın sonucunu izleyiciye verse de zaman sıçramaları ve birbirine girift olarak ilerleyen kurgu sayesinde seyircinin yabancılaştırılması sağlanmaktadır. Bu filmde yabancılaştırma kodunu diğer filmlerin aksine Almanya’da değil bizzat Türkiye’de kullanan yönetmen, Ayten üzerinden kurguladığı bu kodu, kendi ülkesinde yaşayan birinin bile yurttaşlarına yabancılaşabildiği gerçeği üzerine kurmuştur.

Ayrıca bir anlamda insanların kendilerine bile yabancılaşabileceği savını da savunduğu söylenebilir. Ayten, Lotte ve Susanne bu durumu yaşayan karakterlerdir. Ayten, siyasi kimliğine sığınıp, içindeki eşcinsel kadını fark edemeyerek, Lotte olabildiğince özgür yaşamasına rağmen hayatı sorgulamayıyla, Susanne ise, gençliğinde yaşadığı marjinal hayatını unutup, korkularıyla baş başa kaldığı için aslında kendilerine yabancılaşmışlardır. Bu trajik durumdan kurtulmaları için ise yollarının birbirleriyle kesişmesi gerekmektedir. Lotte’nin ölümüyle bir anlamda iki kadında hayatın anlamını kavrarlar. Aynı durumu Daniel içinde söylemek mümkündür. Hiç istemediği bir hayatı yaşayıp mutlu olduğunu sanacak kadar kendine yabancıdır. Oysa içinde ki maceracıyı ortaya çıkartmak için başka insanlara ihtiyacı vardır.

Süreksiz kurgu, epizotik anlatım ve anlatı içine serpiştirilen şarkı, düzyazı, kameraya konuşmak, ara fasıl ve koro görüntüleri gibi yollarla yabancılaştırma sağlanır. Brecht yabancılaştırmadaki amacı, “*Sorgulamadan kabullendiğimiz pek çok şeyi tartışmaya açmak ve anlamaya dair deneyimimizi değiştirmektir. Diğer bir deyişle, yabancılaştırma kendimizin sosyolojik ve tarihsel olarak farkına varmamız için kullanılan estetik bir araçtır*” (Grimm,1997: 35) diye açıklamaktadır.

⁶¹ Aynı cevabı İm Juli’de Daniel’in Melek’le tanıştığı sahnede de görmek mümkündür. Daniel adının nerden geldiğini sorduğunda Melek Türkiye’den cevabını verir.

2.2.6. Fatih Akın Filmlerinde Öykü ve Söylem

Sinemasal anlatılar da diğer anlatılar gibi öykü ve söylemden meydana gelir. Öykü, olaylar, karakterler ve eylemler boyutunda işlerken, olay örgüsü ise, filmde yer alan görsel ve işitsel öğelerin tümünü kapsayan bir tanımdır. “*Olay örgüsü, hem öyküde doğrudan gösterilen olayları hem de öykü dünyasının dışında kalan müzik, ara yazılar, tanıtma yazıları vb. gibi öğeleri içerir*” (Bordwell, Thompson. 2001,61).

Akın’ın filmlerinde öykülerin başı, ortası ve sonu bellidir ve öyküler karakterler üzerinden anlatılır. Bu kişilerin yaşamları öyküyü oluşturur. Bu bağlamda daha çok kişiye dayanan anlatılardan söz etmek mümkündür. Klasik diasporik filmlerde öykü genellikle göç, göçün getirdiği yabancılaştırma ve toplumsal uyumda yaşanan sorunlar olurken, Akın filmlerinde göç ve göçmenlik arka plan olarak kullanılır. Bir diğer anlatı özelliği ise filmin olay örgüsünün paralel biçimde kurgulanmasıdır. “*Kısa ve Acısız*”da ana karakterlerin yavaş yavaş suça ve kendi sonlarına yaklaşmaları, Cebrail ile Alice yakınlaşırken, Cebrail ile Costa’nın arasının açılması paralel bir anlatıyla verilir. Akın sineması evrensel olan duyguları bireyler üzerinden ele alır.

“*Temmuzda*” öykü ve söylem olarak naif, yorucu olmayan nitelik taşımayan bir özelliğe sahiptir. Burada ki öyküleme kendini keşfetmeyle ilgilidir. Ancak özellikle Avrupa’da ki sınır mekânlarında yaşananlar bir anlamda siyasi mesajlar içermektedir. “*Solino*” için yapılacak bu tür bir değerlendirme de ise yine İtalyan ailenin yeni yaşantısıyla paralel kurgulanan değişim öyküsü ve özellikle gurbet- sıla ayırımına yapılan vurgu ile sağlanan anlatımın etkisi görülmektedir. Öyküsünün dramatik olarak en ağır olduğu film için “*Duvara Karşı*” dır demek yanlış olmasa gerek. Karakterlerin kendi yaşantıları, geleneksel baskılar ve seçimlerinin sonuçlarıyla ilgili kurulan öyküleme iskeletine bakıldığı zaman göze ilk çarpan marjinal seçimler olmaktadır. Aykırı hayatların bile sonuçta doğal akışına kavuşması bu filmin söylemi olabileceği düşünülebilir. İnsanlar her ne kadar hayata karşı aykırı olmayı seçseler de zaman onlar için bir tür öğretmen olmakta ve belli bir noktada yaşanan kırılma ile hepsi kendi içinde var olan doğal akışa uymaktadırlar. “*Yaşamın Kıyısında*” filmine bakıldığında ise birbirinden bağımsız ancak birbirinin içine geçmiş pek çok olaydan bahsedilmektedir. Siyasi, sosyal, toplumsal, duygusal, insani ya da cinsel olarak ele alınabilecek birçok konunun oluşu kimi zaman yavan bir bakış açısı ortaya çıkartsa da bu denli girift bir

senaryonun, bu kadar doğrusal ve anlaşılır ifade edilmesi yönetmenin konulara ve filmine hâkimiyetini göstermektedir.

Fatih Akın Almanya’da yaşayan Türklerin sorunları anlatmaktansa daha evrensel, herkesin başına gelebilecek (ırk, köken ya da bir millete ait olmaktan kaynaklanmayan) öyküler anlatmayı tercih etmektedir. Onun filmlerindeki sorunlar herkesin yaşayabileceği sorunlardır. “*Kendimi bazen Alman, bazen Türk gibi hissediyorum. Ama bu benim için hiçbir zaman dezavantaj olmadı. Beni engellemek yerine daha da yaratıcı yaptı*” (Tosun, 2004: 287). Akın’ın melez kimliği onun ezilmesine ya da ajitasyona yönelik bir kurgu yapmasına neden olmamıştır. Aksine bu çifte kültürlülük onun için güçlü bir yaratıcılık sağlamıştır. “*Biz iki kültür arasında ki köprüler gibiyiz. Batı ile Doğu’yu birleştiriyoruz ve iki kültürden de besleniyoruz*”(Erdem, 2004: 287)

2.2.7. Fatih Akın Sineması’nda Kullanılan Dil

Diaspora filmlerinin en belirgin özelliğini iki farklı kültüre sahip olan yönetmenlerin kullandığı, iki farklı dil oluşturmaktadır. Dilin en önemli özelliklerinden biri de aksandır. “*Dilbilimde aksan iki şekilde tanımlanır. İlki, bir kimsenin bölgesel ya da sosyal olarak nereden geldiğini teşhis eden telaffuzla ilgili işitsel öğelerin tümüdür. İkincisi ise, konuşmanın gidişinde belirli kelime ya da heceler vurgusudur*” (Crystal, A,1991,2). Ana akım sinemada da aksan kullanılmaktadır. Aksan kullanan her filmin diaspora film olduğu söylenemez ancak her diasporik film aksanlıdır. “*Genellikle ana akım filmlerde aksan yalnızca telaffuzda bulunur ve gramer ile kelime dağarcığı bozulmaksızın sunulur. Oysa diaspora filmlerinde aksan filmin anlatisına, görsel stiline, karakterlere, konu ve olay örgüsünün içine işler. Bu bağlamda filmlerde aksanlı stil, dildeki aksan ve lehçe gibi işlev görür*” (Naficy, 2001: 23).

Fatih Akın gibi pek çok göçmen yönetmen filmlerini göç ettikleri ülkenin dilinde yazmalarına karşın iki, üç bazen daha fazla dili, sesi ve aksanı bir arada kullanabilmektedirler. Akın’ın bütün filmlerinde bu durum istisnasız olarak kullanılmıştır. Dil konusunda ortak nokta Almancadır. Almancanın Almanlar tarafından anlaşılabilir olacak inceliklerini filmlerinde kullanır. Yönetmenin filmlerindeki çok kültürlülüğe paralel olarak çok dillilikte önemli bir aksanlı koddur. “*Ana akımın sesi senkronize kullanarak ses uyumuna önem verdiği, oysa diaspora sinemasının bu*

kuralları göz ardı ederek ses ve konuşan arasındaki bağı koparmaktan, dramatik olmayan uzun sessizliklere kadar pek çok değişiklik kullandığı görülür” (Naficy, 2001: 24). Akın ve karakterleri dile hâkimdirler. Bu özelliği ile diasporik filmlerden önemli bir biçimde ayrılır. Sadece “Solino”da anne ve baba Almanca konuşmazken çocukların yeni geldikleri ülkeye hemen adapte olup dili öğrenmelerine vurgu yapılır, anne ve baba sözcüklerin anlamını çocuklara sorar.

Aksanlı Sinema tarzının en belirgin ve karakteristik özelliği dili kullanım biçimidir. Özellikle toplum içindeki yabancıların kendi aralarında kullandıkları öz dilleri vurgulanır. Fatih Akın’ın filmlerine bakıldığı zaman ise yönetmenin kuşak çatışması yarattığı sahnelerde aile bireyleri arasında kullanılan dilin doğal ritminin bozulduğu, aksanlı anlatımın ve vurgunun yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. *“Göçmen sinema, kaçınılmaz olarak çok sesli, birçok durumda çok dillidir. Çok dillilikten basitçe anlatı içinde (kimi zaman film setinde ve seyirciler arasında da) birden fazla dilin yan yana gelmesi anlaşılmalıdır” (Yaren, 2008: 139-140). Akın’ın filmlerinde ana dilin Almanca olduğu görülmesine karşın özellikle duygusal anlatımlar karakterlerin öz dilleriyle ifade edilmektedir. Uzun, günlük ya da teknik dil bir anlamda soğuk ve sıradan anlatımlar için tercih edilse de aile arasında geçen kısa tartışmalar, duygusal konuşmalar, birine sövme ya da küfür içeren öfke sözcükleri ana dilden seçilmektedir. Bu tarz anlatımların içinde var olan dinamik, sıcaklık ve duygusallık ile ifade edilmektedir.*

“Kısa ve Acısız” filminde Türkçe, Almanca, Yunanca, Sırpça ve İngilizcenin yan yana kullanımı söz konusudur. Baskın dil Almancadır. Ancak Cebrail’in babası çocuklarıyla sadece Türkçe konuşarak ilk kuşağın tutumunu göstermektedir. Ceyda ve Cebrail Almanca ve Türkçe’nin yanı sıra arada İngilizce sözcüklerde seçmektedirler. Tartışırken kullandıkları kısa cümleler Türkçe, uzun diyaloglar ise Almancadır. Costa’dan ayrıldığı için Ceyda’yı azarlayan Cebrail yine Türkçe konuşmaktadır. Costa, Bobby ve Cebrail’in bir uyuşturucu satıcısı olan Neco⁶² ile karşılaştıkları sahnede 90’lı yılların argo tarzı bir kelime olan “moruk” diye selamlaşırlar. *“Bu selamlaşma ve hitap şekli tamamıyla gençlere özgü bir biçim olan ve gençlik jargonu dediğimiz bir gençlik alt kültür dilidir” (Asutay-Atik, 2012: 46). Bobby amcası tarafından dükkândan kovulurken amcası Sırpça konuşur. Costa ise özellikle şarkı söylerken hep Yunancayı*

⁶² Neco, Fatih Akın tarafından canlandırılmaktadır.

tercih eder. Film boyunca hem ana hem de yan karakterler arasında, kendilerine has sokak jargonu ya da argo denilebilecek hatta yer yer küfürlü konuşmalara varan diyaloglar yaşanır. Yönetmenin yetiştiği Altona'nın günlük dili denilebilecek argo, bir Auteur yönetmen olarak Fatih Akın tarafından filme de ustaca adapte edilmiştir. Bu tarz diyaloglar filme doğallık katsa da zaman zaman rahatsız edici ve yorucu gelebilmektedir. *“Ana dil, özellikle ekstrem duygulanım durumlarında (yoğun melankoli, öfke) yüzeye çıkmaktadır” (Yaren, 2008: 165).*

“Temmuzda” filminde beş farklı dil kullanılır. Yine etkin dil Almancadır. Bundan başka başta Türkçe olmak üzere, İngilizce, Macarca ve Rumence’de kullanılan diğer dillerdir. Kodjo ile yapılan muhabbet sahnesinde Jamaika dilinin de araya serpiştirildiği fark edilir. Budapeşte pazarında pazarcı ile Daniel arasında yaşanan kovalamaca sahnesinde pazarcının Macarca söylediği sözler Almanca alt yazı ile verilir. Romanya sınırında arabasını çaldıkları adamda Rumence küfür eder ki buda yine Almanca alt yazı ile verilir. Kısaca bu filmde yine çok dil kullanılan bir filmidir. *“Solino”* ise İtalyanca ve Almancanın kullanıldığı bir filmidir. İtalya’dan göçen ailenin genç bireyleri Almancayı kısa zamanda öğrenmelerine rağmen anne ve babanın bu konuda daha yavaş oldukları görülmektedir. Özellikle Rosa’nın tutumu daha farklıdır. Rosa için hiç ait olmadığı bu ülkenin dilini öğrenmek geri dönüş umutlarının da sonu anlamına gelmektedir. Bir anlamda birinci kuşak Türk kadınlarının da yaşadıkları bu toplumdaki izole tutum ile geri dönüş umudu hep canlı tutulmak istenmektedir. *“Duvara Karşı”*’da ise Fatih Akın’ın hep kullandığı çok kültürlülük ve çok dillilik esastır. Almanca, Türkçe ve İngilizce konuşan karakterler, aksanlı kodlara sahip, melez kimliklerdir. Bu film Almancanın en az kullanıldığı filmidir. Sibel ve Cahit normal yaşantıları içinde Almanca konuşmalarına rağmen aile içinde Türkçe konuşmayı tercih etmektedirler. Sibel’in ailesi ise özellikle kızgın olduklarında Türkçe konuşurlar. Filmde kullanılan dil genellikle diğer filmlerdeki aksanlı ifadesini korumaktadır. Ancak alt yazıya en az ihtiyaç duyulan filmidir. *“Yaşamın Kıyısında”* filminde de çok dillilik esastır. Almanca, Türkçe ve İngilizce ve kimi zamanda Kürtçe kullanılmaktadır. Nejat ve babası kendi aralarında bile sadece Türkçe konuşmamaktadır. Ayten ve Lotte İngilizce ile anlaşmaktadırlar. Nejat’ın Türkçesi ise aksanlıdır.

2.2.8. Fatih Akın Filmlerinde Kullanılan Kurgu ve Teknik Özellikler

Filmlerin hepsinde paralel kurgu söz konusudur. Bütün hayatlar birbirine koşut olarak sürmekte ve olgunlaşmaktadır. Filmlerde ortak olarak kullanılan zaman sıçraması ve zamanın ortasından başlayıp tekrar aynı zamana gelme durumu kullanılmıştır. *“Akın’ın filmlerini oluşturan teknik kodların kullanımı ve bunların filmsel süreci etkilemiş şekilleri; sırasıyla kurgu, sinematografi ve ses-müzik üzerinde durularak ele alınacak ve Akın’ın yarattığı görsel dünya ile kendine has sinema dilinin özellikleri, bir anlamda sinemasal stili ortaya çıkarılacaktır”*(Bordwell, Thomson, 2004: 61)

“Temmuzda” doğada, geniş alanda, doğal ve parlak ışıkta yapılan çekimleriyle yolculuğun verdiği özgürlük hissini beslerken, *“Duvara Karşı”* filmi iki bölümden oluşur; ilk bölüm Hamburg’da geçen hafif bir kara komedidir. İkinci bölüm İstanbul’da geçen bir trajedidir. Filmin ikinci yarısı, olayların ve karakterlerin durumlarına uygun olarak kapalı mekânlarda, karanlık ortamlarda geçer. Aşk ve bireyin kendini keşfi donmuş çerçeveler, yavaş ya da hızlı hareket, tekrar eden çekimler, farklı kamera hareketleri ve açıları, kendini fark ettiren kurgu, parlak ve renkli ışıklar (sokaklar, lunaparklar, gece kulüpleri) filmlerde karşılaşılan biçimsel özelliklerdir ve anlatıyı gerçekmiş gibilikten uzaklaştırırlar, hatta kimi zaman *“Kısa ve Acısız”*da içinde bulunulan suç dünyasının karmaşasını anlatan hızlı kurgu, karanlık mekânlar ve gece çekimleri ile kara film vurgusu yapar.

İsa arabanın bagajını açtığı anda görülen bir çift ayak ile filme eklenen merak unsuru, arkadan sessizce gelen ve İsa’ya dokunan elin uyandırdığı telaş hissiyle beslenmiştir. Ne yapıp edip arabaya binmeyi başaran Daniel İstanbul’a varıncaya kadar bir haftalık macerasını İsa’ya anlatır. Bu durum başlangıç anından itibaren düz bir kurgu ile verilmektedir. Daniel ve Juli kaçak olarak bindikleri teknede marihuana içerler. İlk defa uyuşturucu içen Daniel çekingen halinden sıyrılır. Bu sahnelerde yönetmen gerçeküstücü bir tavır sergiler. Özellikle yıldızlara doğru yükselip beraber şarkı söyledikleri sahne masalsi bir kurguya sahiptir. Bu sahnede Juli, Daniel’e Melek’le karşılaştığında ne söylemesi gerektiğini anlatır. Bu sözler daha sonra film içinde başka sahnelerde de kullanılacaktır. *“Efektler, oyunculuk ve kurguyla filmin gerçekmişgibiliğinin kasıtlı olarak bozulduğu görülür. Kameraya bakarak konuşmaların bu bozucu etkiyi sağladığı söylenebilir”* (Deliormanlı, 2011: 278).

Gerçekliği zedeleyen, özdeşleşmeyi kıran bir başka teknik de filmin belli bir bölümünde yolculuğun fotoğraflarla özetlenmesidir. Romanya'yı geçerlerken kullanılan bu teknik hem yönetmene zaman kazandırmış hem de farklı bir anlatım tekniği uygulamaya koymasına yardımcı olmuştur. Bir anlamda filmin hareketli yapısını durağan bir şekle sokarken, seyircinin algısını da başka bir biçimde filmin yolculuk temasına çekmeyi başarmıştır.

Görüntü dili olarak ilk filminden çok net bir şekilde ayırmak mümkündür. Akın'ında dediği gibi “*deneysel bir film çekimi*”dir aslında. Değişik kamera açısı ve hareketleri, döner sahneler, kamera durdurma hileleri, donmuş kareler, gerçek olmayan görüntüler, geniş açı perspektifleriyle uzun odaklanma uzaklığının karıştırıldığı, aktüel kameranın⁶³ ön ve arka planı aynı keskinlikte vurguladığı optik bölümlerin kullanıldığı bir film olmuştur. Bu film Fatih Akın'ın Türkiye'yi Alman bakış açısıyla gördüğü bir filmidir.

“*Solino*” ilk önce jeneriğin siyah ekranda görülmesi ile İtalyanca (Paese Mio-Benim Ülkem) şarkısı eşliğinde sokakları, evleri ve kilisesiyle tipik bir İtalyan kasabası görüntüsü ile açılır. Fatih Akın'ın filmlerinde kullandığı kurgusal özelliğine uygun olarak film baştan sona doğru bir kurgu ile başlar. Miksle, 1984 yılında Solino'da bir açık hava sinemasında gösterilen filme geçiş yapılır. Siyah beyaz film Gigi'nin ilk filmidir ve filminden izlenen tek kare görüntü bütün film içinde birçok defalar kullanılacaktır. Film devam ederken dışarı çıkan Gigi duvara yaslanarak sigarasını içerken tam yirmi yıl öncesini, çocukluğunu düşünmeye başlar. “*Solino*”da Almanya daha renksiz resmedilirken, aydınlık çekimler iç ferahlatıcı ve rengârenk İtalyan kasabasını anlatmakta kullanılmıştır. “*Yaşamın Kıyısında*” ise diğer filmlerinden farklı olarak düzenli ve şirin Almanya evleri ve sokakları ile daha huzurlu bir görüntü sunar. Aksine İstanbul kaosun ve karmaşanın şehridir.

Fatih Akın'ın “*Temmuzda*” filmi yolculuk temasını, düşler ve masalsı anlatım ile Solino'da ise kardeşlerin uyuşturucu ve içki etkisi altında arabada havada gittiği görüntüler ile vermektedir. Filmlerin hepsi sıcak, samimi ve duygu yüklüdür.

⁶³ Juli ve Daniel'in arabaları nehirde battıktan sonra ormanda yürüdükleri sahne

Anlatım özelliği olarak başı, ortası ve sonu olan hikâyeler anlatmayı tercih etmiş yani hikâyesini karakterler üzerinden, bu kişilerin yaşam öyküleri üzerinden yürütmeyi tercih etmiştir.

“*Duvara Karşı*”da ana konunun 6 parçaya ayrıldığı epizotları⁶⁴ belirtmek için fasıl heyeti kullanmıştır. Filmli belirli sahnelere ayıran bu görüntüler, filmin dramatik yapısındaki önemli dönüm noktalarına paralel olarak ilerler. Fatih Akın bu tekniği neden tercih ettiğini şöyle ifade etmektedir; “*Sonuç olarak Lars von Trier’in çok sevdiğim filminden esinlendim “Dalgaları Aşmak ”ta kullanılan geçiş resimleri, üzerine müzik döşenmiş manzara tabloları, görülenin sindirilebilmesi için mekan ve zaman yaratıyor... O görüntüler izleyicinin zaman sıçramasının üstesinden gelmesine yardımcı oluyor”*(Akın, 2013: 131). Oluşturulmak istenenden fazla ve rahatsız edici bir gerçeklik duygusuna sahip olan filmde seyirciyi aniden koparan fasıl görüntüleri bu gerçeklik duygusunu kırmaya yönelik olarak oluşturulmuştur. “*Bu filmde gerçeği kırmak, seyirciye filtre vermek lazımdı. ‘Bu sadece bir film’ demek için o sahneleri kullandık. Gene de bazıları filmi çok gerçek buldular”* (Deliormanlı, 2011: 297).

Sibel, Cahit’e yemek yapmaktadır. Fonda duyulan Sezen Aksu şarkısı “*Yine mi Çiçek*” ve bütün hazırlık aşamaları gösterilen biber dolmasının yapılışı sırasında izleyiciye normal, yeni evli bir çift izlenimi verilmektedir. Özdeşleşmeyi kıran bu sahnede ise yönetmen filmi bir kenara bırakıp, yakın çekim eşliğinde zeytinyağlı biber dolma yapımını gösterir. Rakı eşliğinde başlanan yemek bir anda tamamen farklı bir şekil alır ve Cahit çıkıp gider. Sibel kalan yemekleri ait olduğu alt kimlik yapısına ters bir tutumla tuvalete boşaltır. Hazırlanıp dışarı çıkar.

Bir diğer anlatı özelliği ise filmin olay örgüsünün paralel biçimde kurgulanmasıdır. “*Duvara Karşı*”da Cahit ve Sibel’in birbirlerinden ayrı olarak özel hayatlarında yaşadıkları ve birbirleriyle yakınlaşmaları paralel olarak kurgulanır. Cahit ve Sibel’in kişisel yolculukları da yine aynı paralel kurgu sayesinde anlatılır. Akın evrensel olan duyguları bireyler üzerinden ele aldığı bu filmde aşk ve bireyin kendini keşfini anlatır.

⁶⁴ Hikâye, roman veya şiirde ana konuya bağlı ikinci derecede olay; müzikte temaları birbirinden ayıran serbest yazılmış bölümler; tiyatrodaki bir aksiyona katılmış ikinci derecede bir aksiyon; yunan trajedisinin unsurlarını meydana getiren diyaloglu bölümlerin her biri. Bu bölümler modern tiyatrodaki perde adıyla bilinir

Öyküler her zaman belirli bir noktadan başlamasına rağmen, bazıları çözüme ulaşmadan sona erer. Cahit'in filmin bitişiyle ne yapacağı kesinlik kazanmaz, bundan sonra ne olacağını seyirci düşünmek zorunda kalır. “*Akın karakterleri ve seyirciyi kapalı bir evrende sınırlamaz. Söylem anlatının nasıl kurulduğuyla ilgili bir kavramdır ve öykünün söylem tarafından iyi aktarılması gerekir*” (Deliormanlı, 2011: 187). Fatih Akın “*Duvara Karşı*’yı, “*Yeşilçam, arabesk ve Alman punk karışımı*” olarak tanımlar. Filmde açık ve kapalı formlar kullanılmıştır. Özellikle çaresizlik temasının vurgulandığı sahneler kapalı formların kullanım alanına girmektedir. Sibel Cahit'in işlediği cinayeti öğrenince intihar girişiminde bulunur. Sibel'in banyoda kapı aralığından yansıyan görüntüsü, Sibel'in İstanbul'da çalıştığı otelde iş yaparken ve Cahit'le sevişirken bulunduğu otel odaları kapalı formlara birer örnektir. Yine Sibel üzerinden yapılacak örneklemede, ilk cinsel deneyimini evlendiği gece bir başka adamla yaşayan Sibel'in beyaz gelinliği ile sokakta mutlu bir şekilde yürümesi, tek başına lunaparkta eğlenmesi, açık forma örnek olarak verilebilir.

Bu filmdeki en büyük avantajı ise yapımcılardan birinin de Fatih Akın'ın kendisi olmasıdır. Böylece filmin yapım aşamasında ona karşıacak kimse olmadan filmi tam istediği gibi çekti. İsteddiği mekânları, istediği oyuncuları kullandı. İsteddiği senaryoyu hayata geçirdi.

“*Yaşamın Kıyısında*” zamanda sürekli bir sıçramayla devam eden, birbirleriyle paralel hayatlar kadar aynı zamanda birbirine teğet geçen bazen da tamamen iç içe kurgusu ile çoğul hikâyeli ve çoğul mekânlı olan zor bir çalışmadır. Bu sefer müzik yerine görsel zenginliğe yer veren yönetmen “*Yaşamın Kıyısında*” filminde bir anlamda “*Temmuzda*” tarzı bir görüntüleme yöntemine başvurmuş, senaryosunda alaturka tesadüflerle süslü anlatımı ve trajik olay örgüsüyle bir anlamda diğer bütün filmlerinde uyguladığı kuram ve tarzların bir kolajını yapmıştır. Film paralel zamansallık kurgusu üzerine kurulmuştur. Birinci bölümde ilk hikâyeye anlatılmaya başlandığında aslında ikinci, üçüncü hikâyede başlamıştır. Bu paralel hikâyeler içinde tek zayıf kalan kısım Yeter ile kızı Ayten'in geçmişidir. Neden kızından vazgeçme durumunda kalmış, sonra neden onu yanına almamış gibi sorular ortaya çıkmaktadır.

Babasını görmek için gittiği Trabzon'da onun balıkta olduğunu öğrenen Nejat sahilde babasını beklerken film biter. Tek plan olarak düşünülen bu son sahne müzik ve

jeneriğin aktığı görsel ve işitsel olarak başarılı bir final sahnesidir. Dramatik olarak son derece etkili olan bu sahnede seyirci Ali'nin denizden gelmesini beklemekte ve o kavuşma anının duygusallığını yaşayacağını umut etmektedir. Oysa Akın yine karakterlerin sonu hakkında yorumu izleyiciye bırakır.

2.2.9. Fatih Akın Filmlerinin Görsel ve İşitsel Özellikleri

Filmler doğrusal bir zaman çizgisi takip eder. Olay örgüleri paralel biçimde kurgulanmıştır. “*Kısa ve Acısız*”da ana karakterler yavaş yavaş suça ve kendi sonlarına yaklaşırken, Cebrail ile Alice yakınlaşıp, Cebrail ile Costa'nın arasının açılması paralel bir anlatıyla verilir. Filmde belli bir ışık kullanım tarzı vardır ve bu, ıslaklık ilkesini vurgular biçimde yapılır. Zaman zaman derinlikten ve üç boyuttan yoksun olsa da, filmin çekimlerinde kronolojik sıra takip edilmediği için başlarda yapılan düz ve derinliksiz çekimler fazla anlaşılmamaktadır. Tüm dış mekân sahnelerinde karanlık ve ıslak sokaklar kullanılmıştır.

“*Temmuzda*”da Daniel'in değişim süreci yolculukla paralel olarak anlatılır, “*Solino*”da ise kardeşlerin birbirlerinden uzaklaşmaları ve farklı hayatlar kurlmaları, “*Duvara Karşı*”da ise Cahit ve Sibel birbirlerinden ayrı olarak özel hayatlarını yaşarken, bu süreçte birbirleriyle yakınlaşmaları paralel olarak anlatılır.

“*Temmuzda*”da film çekimleri doğada, dış mekânda, doğal ve parlak ışık kullanılarak gerçekleştirilmiş, bu durum yolculuğun verdiği özgürlük hissini beslerken daha umutlu ve romantik bir bakış açısı yaratmayı da başarmıştır. Özellikle temmuz sıcağında, ıssız yolda ilerleyen İsa'nın güneş tutulmasını izlediği sahnede, güneşin kararmasıyla uzayan gölgeler ve kasvetli coğrafyanın, güneşin açılmasıyla yeniden aynı sıradan ama aydınlık görüntüsüne kavuşması bu türlü ışık kullanımının sağladığı bir avantajdır.

“*Temmuzda*”da ve “*Solino*”da geriye dönüşle hikâye anlatılır. Öyküler her zaman belirli bir noktadan başlamasına rağmen, bazıları çözüme ulaşmadan sona erer.” *Kısa ve Acısız*”da Cebrail'in, “*Solino*”da kardeşlerin ve “*Duvara Karşı*”da Cahit'in filmin sonunda ne yaptıkları belirsizdir. Bu bağlamda Akın karakterleri ve seyirciyi kapalı bir evrende sınırlamaz.

2.2.10. Fatih Akın Filmlerinde Mekân Kullanımı

Fatih Akın filmlerinin karakteristiğini oluşturan önemli bir unsurda mekân kullanımıdır. Filmlerinin anlatı yapısı ile mekânları ve karakterleri arasında son derece sıkı bir ilişki bulunur. Anlatımı kuvvetlendiren ve anlatımda aktif rol alan mekânlar karakterlerin etnik kökenlerinden, dini inanışlarına kadar pek çok kodu barındırmaktadır. Kültürel kodlardan, aksanlı imgelere kadar kurduğu iletişimin ana noktasını mekânlar oluşturmaktadır. Anlatıma renk ve çarpıcılık katmak için özellikle karakterlerin evlerinden yararlanmıştır. Filmin ve karakterlerin yapısına uygun olan mekân seçimleri anlatıyı büyük ölçüde kuvvetlendiren unsurlardır.

“*Kısa ve Acısız*“da filmin mekânları temelde ikiye ayrılır. Yönetmenin kara film vurgusunu yaptığı, karanlık, ıslak, kasvetli ve sonunun nereye vardığı belli olmayan, fahişelerin, suçluların, silah ve uyuşturucu satıcılarının, gece kulüplerinin yer aldığı arka sokaklar. Kara filmlerin temel özelliklerine bakarak Fatih Akın’ın özellikle “*Kısa ve Acısız*“ filminde bu tarzdan ne kadar etkilendiğini de görmek mümkündür. Bir diğer mekân seçimi ise daha geleneksel ve etnik kodların kullanıldığı aksanlı mekânlardır. Fatih Akın hemen hemen bütün filmlerinde etnik ve geleneksel göstergelere yer vermiştir. Evlerdeki eşyalar Türkiye’yi çağrıştırmaktadır. Türk geleneklerine göre düğünler yapılmakta ve Türk şarkıları dinlenmektedir. Bu durum “kültürler arasında kalmışlığın açıkça tasvir edilmesidir. ”*Kısa ve Acısız*” Akın’ında mahallesi olan Hamburg’un Altona’sında geçer” (Deliormanlı 2011: 291).

Akın filmlerinin önemli mekânlarından biri de düğün salonlarıdır. Bu mekân, Türk düğünlerine özgü bir şekilde süslenmiş, çalan müzik, konukların kıyafetleri, salonun ortasındaki dans pisti tipik bir Türk düğününden uyarlanmıştır. Tüm konuklar, Cebail ve ailesi son derece özenli giyinip, süslenmişlerdir. Çalan Türk müzikleri eşliğinde yapılan tüm danslar Türkiye’ye hastır. Fatih Akın, filmlerinde düğün salonlarını çokça kullanmıştır. Geleneksel oyun havalarının çaldığı, Türk ve yabancıların beraber halay çektiği sahnelerdir bunlar. Ayrıca takı merasimi ve hapisten henüz çıkmış oğluna kimseye belli etmeden para veren, hiç konuşmadan tüm olayları organize eden tipik Türk anne karakteri de yine başvurulan etnik kodlardan bazılarıdır.

Filmin bir diğerk mekânı olan “*Kısmet*” ise sadece Ceyda’nın kendi parasını kazandığı, özgürleştiğı bir alan olarak verilir. Bu mekânda ne anavatana bir vurgu, ne gitmeye ait bir figür vardır.

“*Kısa ve Acısız*” filmine, aksamli film öğelerinin mekânlar boyutundan bakıldığında Cebrail’in evi ve odasının bu kodlara sahip olduğı görölmektedir. Cebrail’in evi tipik bir Türk evi olarak sunulmaktadır. Büfenin içindeki dantel örtüden, ibadet ritüellerine kadar her şey Türkiye’ye özgüdür. Cebrail’in yatağının başında duran bir reklam afişi Cebrail’in sıkça dile getirdiğı gurbet ve sıla kavramlarına vurgu yapmaktadır. Türkiye’nin güney sahillerinden bir kumsalın görüntüsü, aslında Cebrail’in ait olmak ile ilgili yaşadığı karmaşayı da aktarmaktadır. Bir sahnede neden geri dönmek istediğı sorulunca; “*Cebrail: Buna hapiste karar verdim. Hücrende tek başına oturuyorsun ve yapayalnızsın. Sana ne zaman yürüyeceğini, ne zaman yemek yiyeceğini söylüyorlar. Senden alamadıkları tek şey rüyaların oluyor ve Türkiye’de asla yalnız kalmazsın. Herkes birbirini tanır. Etrafın akrabalarla çevrilidir. Çok sıcak ve canlıdır.*

Alice: Peki ne iş yapacaksın?

Cebrail: Hep sahilde bir kafem olsun istemişimdir. Güney sahilinde bir yerde... Bütün gün sahilde takılıp, tekne kiralayıp, dalgaların kıyısında kızları seyretmek” (Kısa ve Acısız, 00:41:06-00:41:50).

Cebrail belki de Türkiye’yi hiç görmemiş olmasına karşın vatani olarak Türkiye’yi bilmekte ve hep sonunda bir gün oraya döneceğini düşünmektedir. Bu anlamda bu filmin aslında Cebrail’in evi arayış yolculuğı olduğı söylenebilir. Bir suç filmi olan “*Kısa ve Acısız*” sokaklarda geçenleri ve gece yaşananları anlatır. Cebrail’in hapisaneden çıkışı ve ağabeyinin geleneksel Türk düğünüyle yeni başlangıçlara vurgu yapılır. Daha sonra ise film bar, disko, taksi ve sokaklarda geçer. Bu mekânlar aynı zamanda kara film mekânlarıdır. Düzgün bir iş yeri olarak göreceğimiz tek mekân Ceyda ve Alice’in takı dükkânıdır. Cebrail akşamları taksi şoförlüğü, Costa hırsızlık ve Bobby de karanlık işler yaparak hep sokaklardadır. Nitekim filmde öldürülen tüm karakterler de sokakta ölür. “*Göçmenlerin yaşam alanları; gettolar, banliyöler, bu mahallelerdeki sosyal konutlar, fabrikalar, küçük mağazalar, sokaklar, düğün salonları ve eğlence mekânları, yabancı, karmaşık kent ya da pastoral köy manzaralarından*

oluşan anayurt, ev sahibi ülkeyle anayurt arasında ki kültürel, ekonomik, sosyal mesafe metaforu işlevi gören "anayurda giden yollar" göçmen filmlerinin uzamı olarak karşımıza çıkar" (Yaren, 2008: 154). Mescit, Akın filmlerinde dini bağlamda ve dini mesaj ihtiyacı ile kullanmaz, bunlar sadece bir kültürün ya da cemaatin göstergeleridir.

"Temmuzda" dış çekimlerin ve sınırlı geçiş mekânlarının yoğunlukta olduğu bir filmidir. Mekân kullanımı Avrupa coğrafyası kadar geniştir. Daniel'in değişimini yansıtan mola mekânları, vapurlar, karavanlar, samanlıklar kadar Romanya'daki gece kulübü, Daniel'in evi ve nezarethanede çeşitli mesajlarla yüklü mekânlardır. Film devamlı aşılın sınırlar sayesinde de değişik ülkelerde geçer ve Almanya'da başlayan film neredeyse tüm Doğu Avrupa'yı geçerek Türkiye'de son bulur. Seyirci bu yolculuk sırasında Almanya'dan başlayıp Avusturya, Macaristan, Romanya, Bulgaristan ve Türkiye'yi geçmiş olur. Sadece bir hafta süren yolculuk sırasında zamana karşı yarışan Daniel'in değişimi devamlı değişen mekânlara koşturularak anlatılır ve filmin dinamizmini bu devamlı değişen mekânlar yaratır. "Temmuzda'da mekân sınırsızdır. Film Hamburg'da bir sınıfta başlar ve Boğaz Köprüsü'nden Anadolu Yakası'na geçerken biter. Filmdeki karakterleri Daniel, Juli, Melek ve İsa'nın sürekli bir eylem halinde oldukları ve bir yerden bir yere gittikleri görülür. Bu devamlı hareket filmde anlatıya özgürlük hissi katarak yardımcı olur"(Deliormanlı, 2006: 273). Filmin mekânlarını ülkelerle sınırlandırmakta doğru değildir. Ulaşım araçları, yol güzergâhları da kullanılan mekânlar içindedir. "Hemen hemen tüm yolculuk araçları sırasıyla filme mekân olur; araba, tır, gemi, karavan, traktör, kayak ve otobüs. Bunlara ek olarak da yolculuktaki nehirler, köprüler, yollar ve caddeler, havaalanı, sınırlar, açık alanlar ve doğa, otel ve mola yerleri gibi mekânlar da karakterlerin kısa sürelerle durdukları yerler olarak karşımıza çıkar" (Deliormanlı, 2011: 273).

"Solino" nun içine kapanık dinamizmini yansıtan mekânları Amatoların ve Jo'nun evi ve Rosa'nın mutfığıdır. Oysa Solino hareketli, neşeli ve renklidir. Evleri daha canlı ve sıcaktır. Buna karşın Almanya'daki apartmanlar birbirine bitişik, soğuk, agresif ve boğucudur. Bu mekânlar canlı ışıktan yoksun ve ruhsuzdur. Ayrıca Romano'nun bir Alman kadınla sevişirken yakalandığı mutfakta Rosa için ailesinin parçalandığı bir mekândır. "Rosa'nın içinde yemek pişirdiği Trattoria'nın mahzeni de ilk kuşağın içe kapanıklığının bir eğretilmesidir. Aslında Almanya umurunda değildir. Yalnızca Almanların başkalarından korkusu değil, tersi de söz konusudur. 2.kuşağın artık böyle

bir sorunu yok”(Akin, 2013: 105). Bir dönem filmi olan Solino 1964 yılından başlayarak üç ayrı onar yıllık dönemde İtalya ve Almanya’daki Amato ailesinin yaşantısını anlatır. Ailenin anavatanı Solino, renkli, canlı ve aydınlık olarak resmedilir. İnsanlar sokaklarda hep beraber otururken ya da açık hava sinemasında film izlerken görülür. Almanya da ise insanlar bar, restoran ya da fabrika gibi yerlerde bir araya gelirler. Solino kasabasında, açık havada gerçekleşen İtalyan düğünü geleneksel bir görsellik yansıtır. Son derecede sıcak ve neşelidir. Kilise görüntüleri sadece Solino’da yer alır ve dinin karakterler için önemine vurgu yapılır. “Solino” uzam ve mekân eklemlenmesi olarak açık ve kapalı formları kullanmıştır. Bireylerin göçülen yabancı bir ülkedeki yalnızlıklarına vurgu yapan genel plandaki boş sokak görüntüleri açık formlara örnek olarak gösterilebilir. Rosa’nın mutfaktaki kendi içine ve dünyaya kapalı hali ile özellikle Romano’nun madendeki hali ise kapalı mekân eklemlenmesine örnek teşkil etmektedir. Filmin sınırlı geçiş mekânı tren garıdır.

“Duvara Karşı“ filminde de mekânlar kapalı ve açık olarak kullanılmıştır. Gece kulüpler, barlar, Cahit’in evi, Maren’in işyeri ve evi, İstanbul’daki otel, hatta Selma’nın evi kapalı formlara örnektir. “Duvara Karşı“da rehabilitasyon merkezi karakterlerin içine kısıldıkları dünyalarından çıkış noktaları olarak kurgulanmıştır. Cahit ve Sibel’in yolları ilk defa bu merkezde kesişir. Bu da karakterlerin yardıma muhtaçlığını gösteren önemli bir göstergedir. “Cahit’in önceden darmadağın ve pis olan, Sibel’in gelişiyile değişen ve güzelleşen evi çiftin diğer insanlardan uzak yaşadıkları, bir anlamda kutsallığı olan bir yer olarak karşımıza çıkar. Düğün parasıyla Sibel tarafında kurulan evde dikkat çeken iki kişilik bir kanepa bulunur” (Deliormanlı, 2011: 292). Sibel’in ailesinin evi ise hem aksanlı kodları ile hem de Sibel’in ruh halini anlatır biçimdedir. Türkiye’de herhangi bir orta sınıf ailenin evinden hiçbir farkı yoktur bu evin. Televizyonda ki Seda Sayan Show, duvarda asılan kilim ve memleket fotoğrafları, orta sehpadaki dantel örtü, ince belli bardaklar, Hürriyet Gazetesi ile birçok aksanlı öğeye sahip bir mekândır. Bu mekân ne kadar canlı bir evse Cahit’in evi de o ölçüde kasvetlidir. Ancak düğünde takılan altınlarla aldığı eşyaları kullanan Sibel bu pis, alkol kokan ve umutsuz evi yaşanır, güzel bir eve çevirir. İki kişilik kanepa ise asla beraber yatmamak konusunda anlaşan bu ikilinin durumlarına gönderme yapar niteliktedir. “Kanepa çiftin hiçbir zaman yan yana gelmediği ama ikisinin yan yana gelme olasılığını gösteren bir obje olarak karşımıza çıkar. Nitekim her ikisi de farklı

insanlarla cinsel beraberlik yaşamalarına rağmen, ikisi de evlerine bir başkasını getirmez, hatta evde ikisinden başka kimseyi görmeyiz” (Deliormanlı, 2011: 301). Özel dünyalarının ve aralarında söylenmese de var olan sevginin bir tür ispatıdır bu. “Genellikle ikisinin yalnız olduğu sahneler evde geçer ve bu anlamda ev, hem onların korunağı hem de birbirlerine farkında olmadan daha sıkı bağlandıkları bir yer olarak karşımıza çıkar” (Deliormanlı, 2011: 301).

İstanbul’a geldikten sonra saçlarını kesip, feminen tarzda giyinen ve hiç gülmeyen Sibel bir anlamda Cahit’e dönüşmüştür. Otelde çalışan ve Selma’da kalan Sibel Cahit’e yazdığı bir mektupta “*şehirde yaşamayan tek şey benim*” demektedir. Yersiz, yurtsuzluk ve de yalnızlığına vurgu yapılan Sibel, İstanbul’a geldiği zaman otelde çalışmaya başlar. Bu tür duyguları vurgulamak için kullanılan en güzel mekânlar otel odalarıdır. Çünkü buralar gelip geçici bir mekândır, kimsenin evi değildir. Sibel’in kuzeni Selma’nın evi ise Selma’nın karakterini yansıtan fetiş objelerden oluşur: salonda bulunan büyük kanepeler, büyük ekran televizyon ve tam karşısında ki büyük spor aleti. Evin düzenlenişi, Selma’nın, “*bir gün otelde her şey benden sorulacak*” diye özetlediği hırsının yansıması olarak sunulur. Zamanla Selma’nın gözünde büyüttüğü kişi olmadığını anlayan Sibel, giderek bu hayattan sıkılmaya başlar. Selma’nın evinden ayrılan Sibel, gelip geçici yerler olan barlar, sokaklar ve tanımadığı bir adamın evinde vakit geçirirken, tüm bu süreç içinde Cahit hapisanede bulunmaktadır.

Hapisten çıkan Cahit Sibel’in peşinden İstanbul’a gelip onu bulur. Sibel’le otelde buluşup ilk defa sevişirler. İkisi ancak dört duvar arasında yalnız kalınca ve diğer insanlardan uzakta mutlu ve huzurlu olmaktadır. Diğer insanlarla aralarına aldıkları duvarlar elbette sonsuza kadar onları saklayamaz ancak onları otelin dışında bir gelecek de beklemez. Bu bağlamda mekân yine karakterlerin sınırlarını belirleyen bir unsur olarak ortaya çıkar.

Filmi iki temel mekâna ayırmak mümkündür. İlki Hamburg’da geçen hafif bir kara komedi tarzındaki bölümdür, ikinci bölüm ise İstanbul’da geçer. Bu bölümün temasını trajedi olarak tanımlamak mümkündür. Kapalı mekânlarda, karanlık ortamlarda geçen filmin ikinci yarısı, karakterlerin içine düştükleri kapanı, yaşadıkları trajediyi vurgulamak istercesine sıkıcı, boğucu ve karamsar bir hava yaratır. Yabancılaştırmanın doruğa çıktığı filmde yavaşlatılmış, tekrarlanan ve donmuş

çerçeveler kullanılarak yaratılan yabancılaştırma duygusu pekiştirilmiştir. Filmde açık ve kapalı formlar kullanılmıştır. Özellikle çaresizlik temasının vurgulandığı sahneler kapalı formların kullanım alanına girmektedir. Sibel Cahit'in işlediği cinayeti öğrenince intihar girişiminde bulunur. Sibel'in banyoda kapı aralığından yansıyan görüntüsü, Sibel'in İstanbul'da çalıştığı otelde iş yaparken ve Cahit'le sevişirken bulunduğu otel odaları kapalı formlara birer örnektir.

“Yaşamın Kıyısında” mekân olarak incelendiğinde göze çarpan ilk nokta özellikle diğer filmlerde insanda kaçma, kurtulma duygusu yaratan Almanya görüntüsünün yerine canlı, düzenli ve aydınlık bir ülke izlenimi yaratılmış olmasıdır. Düzenli sokakları diğer filmlerin aksine suçla yoğrulmuş gibi görünmemekte, güvenli ve yaşanılabilirliğini göstermektedir. Filmin şehir mekânlarına bakıldığı zaman yine bir Akın tarzı olan ve ucu bir şekilde İstanbul'a dayanan öyküleme, Almanya'dan iki ayrı şehir, Türkiye'den ise İstanbul, Karadeniz ve Güneydoğu olmak üzere üç ayrı mekânda geçtiği görülür. Akın, kullandığı mekânları seçerken yine Auteur yönünü devreye sokarak memleketi olan Karadeniz'den İstanbul'a Bremenden Hamburg'a kadar hep kendi yaşantısını yansıtan şehirleri hikâye edinmiştir. Akın ne Türkiye'ye ne de Almanya'ya yabancı gözle bakan bir yönetmen değildir.

İlk mekân olarak Yeter'in genelevdeki odası değerlendirilecek olunursa burası yapılan işe atfen düzenlenmiş, erotizmi ve seksi çağrıştıran objelerle süslenmiş bir mekândır. Burada Yeter'in Türk ve Müslüman kimliğine dair en ufak bir iz bulunmamaktadır. Ali'nin evi ise son derece düzenli ve küçük bir Türk kasaba evi gibi görünmektedir. Balkonunda yetiştirdiği domatesler ise Ali'nin tipik bir emekli olduğu kanaatini vurgulamaktadır. Lotte ve Susanne'nin evi ise ortanın üstünde bir Alman evidir. İki katlı, bahçeli, şirin ve huzurlu bir mekândır. “*Filmde açık ve kapalı formlar birlikte anlatıya hizmet eder. Yolculuklara eşlik eden doğa görüntüleri karakterler için her yönüyle özgürleştirici anlamlar ifade ederken, Lotte'nin çaresizce telefon konuşması yaptığı kabinde sınırlandırılmış görüntüsü hapisanedeki Ayten gibi onunda çaresizliğine gönderme yapar*” (Deliormanlı, 2011: 294). Film boyunca Ayten'in barındığı mekânlar ise suç çağrışımı, her an terkedilebilir yerler ya da hapisanedir. Ayten ilk defa İstanbul'da yapılan bir 1 Mayıs gösterisinde görülür. Karmaşa, şiddet, suç dolu bu görüntüler ile Avrupa'da yapılan kutlamalar çok farklıdır. Yeter'in ölümü ardından İstanbul'a yerleşen Nejat'ın devraldığı kitapçı ve evi de yönetmenin İstanbul

algısıyla paralellik göstermektedir. Karmaşa ve huzurun bir arada verildiği bu mekânlar aynı zamanda tüm karakterlerinde buluşma ve kaderlerinin kesişme noktasıdır. Yine geçişli sınır mekânları olarak havaalanları, tren garları, gemiler kullanılmıştır. Diğer filmlerin aksine bu filmde Almanya oldukça güzel resmedilmiştir. Düzenli ve şirin sokaklar ”*Kısa ve Acısız*” filminden oldukça farklıdır. O filmde kullanılan karamsar ve tehlike içerikli şehir betimlemesinden farklı olarak ”*Yaşamın Kıyısında*” filminde her şey düzenli, sakin ve kendi halindedir.

2.2.11. Fatih Akın Filmlerinde Din Olgusu

Birinci kuşak, dine dayalı kültürel geleneklerini kaybetmemek için Türkiye’deki aileleri ile bağlantılarını kopartmamıştır. Hatta bu anlamda ithal gelin ve damatlar olarak bu kültürel ve dini geleneklerinin devamını sağlamaya çalışmıştır. Onlar için din ahlaki ve toplumsal düzenin kaynağı olmuştur. Bu ahlaki ve toplumsal düzen diğer Türk göçmen işçilerle komşuluk ilişkilerini güçlendirerek bir anlamda toplumsal denetim ve iletişime dönüşmüştür. Bu kuşak dini, kimliğinin yeniden üretilmesinde temel belirleyici olarak kabul etmiştir.⁶⁵ Konuya ilişkin bir araştırmada ”*Diasporadaki Türk gençlerinin büyük çoğunluğunun din ve Tanrı inancına sahip olduklarını göstermekle beraber özellikle dini bilgilerinin son derece zayıf olduğunu ortaya koymaktadır. Yeterince dini bilgi donanımı bulunmayan gençlerin çoğu temel dini ibadetleri yerine getirmemekte veya getirmek istese de bunu nasıl yapacağını bilmediği için dini ritüellerden uzak durmaktadır*” (Küçükcan, 2004: 17) denilmektedir.

Bu olguyu en etkin dile getirdiği filminin ”*Kısa ve Acısız*” olduğu bir gerçektir. Farklı yerlerde yetişmiş, farklı sosyal ve toplumsal kimlikler edinmiş iki kuşak arasındaki iletişimin ”din” çerçevesi içerisinde yürütülmeye çalışıldığı görülmektedir. Çocuklarının her türlü hayatına gözünü kapatan etkisiz baba, oğlu yüzü gözü kan içerisinde eve geldiğinde nedenini sormak yerine onu namaza çağırılmaktadır. Baba ile oğlu birleştiren tek şey dindir. Fatih Akın, aslında burada da kendi hayatından yola çıkmıştır. Kendisi de babasıyla sıklıkla namaz kılmak üzerine bu diyalogu yaşamış ve son sahnede Cebrail ile babasının beraber namaz kılması bir nevi babasına karşı ödediği

⁶⁵Nitekim Türkiye Cumhuriyeti Almanya’daki Türk göçmenler üzerindeki maddi etkinliğini kaybetmemek için izlediği kimlik politikasında din olgusunu kullanmış, cami derneklerinin çoğunu tek çatı altında toplayarak diyanet işleri Türk İslam birliğini kurmuştur.

bir borç gibi olmuştur. *“Baba ile oğul birlikte namaz kılarlar, bu kapanış görüntüsü babamın, yaşamda olmasa da sonunda sinemada gerçekleştirebildiğim, bir özlemine denk düşer”* (Akın, 2013: 65). Cebrail’in dinle ilgili tavrı aslında semboliktir. Yönetmen bu sahneleri İslamcı bir tavırla değil cemaat olgusuna vurgu amaçlı yapmıştır. İkinci kuşak Türk göçmenlerde ortaya çıkan bu süreç Herbert Gans tarafından sembolik etnisite ve dindarlık olarak adlandırılmıştır (Herbert Gans, 1979) *”Sembolik etnisite ve dindarlık, etnik ya da dinsel olarak hareket etmeye zorlanmaksızın, arada sırada etnik ya da dinsel duygulanımlar yaşamak isteyenler için ulaşılabilir bir kaynaktır”* (Kaya, Kentel, 1999: 73). Anne ve babaların aksine ikinci kuşak gençler için Müslümanlık kimliği kabullenilmekle birlikte, dinin yaşantılarını ve çevrelerini geliştirme ve değiştirme yeteneğine inanmamışlar, onu geleneksel ilişkilerinde bir araç olarak kullanmışlardır.

“Bir yandan babaları ile camide birlikte olmaları sayesinde geleneksel sosyal ve kültürel ilişkilerini sürdürürken bir yandan da başka bir kültür içinde yaşayan gençler sokakta, kahvede, dernekte, spor kulübünde yani cami ve dinin dışında bambaşka bir hayat sürüyorlar”(Vassaf,1998,184). Bu farklı hayat tarzları Almanya’da doğan ikinci kuşak için bir kültürel kimlik zaafı ve yabancılaşma üretmiştir. *“Avrupa’da doğmuş büyümüş ikinci kuşak yabancılarıysa ebeveynleri kadar gerektiğinde tutunabilecekleri sağlam kültürel kimlikler geliştirememişlerdir. Bu gençlerden bazıları kendi ana dillerini dahi konuşamıyor. Dolayısıyla anavatandaki insanlarla karşılıklı sosyal ilişkiler kuramıyor olabilirler aslında kültürsüzleşmiş ya da kültürel açıdan zayıflamış 2.kuşak yabancılaşma nedeni ile vatansız kalmıştır”* (Kaya, 2000: 144). Akın, din konusunda genel yaklaşımını ise şöyle anlatmaktadır. *“Scorsese’nin Arka Sokaklar’ı beni yalnızca De Niro ve Keitel olağan üstü oynadığı ve filmin heyecan verici bir kurgusu olduğu için değil, aynı zamanda dinle çatışması nedeniyle de büyülemişti. Filmin kahramanı kendini hep suçlu hissediyordu. Bu durumla harika bir şekilde özdeşleşebilirdim”*(Akın, 2013: 64).

Fatih Akın, filmin sonunda bir nevi arınma ve affedilme duygusu içine girer. Cebrail’in arkadaşları öldürülmüş, en yakın arkadaşına ihanet etmiş ve onun kız arkadaşıyla beraber olmuş, sonunda da bir insanı öldürmüş günahkâr ve acı çeken biri olarak, önce eve gelip tabancayı aldığı yere koyar, daha sonra da babasıyla beraber namaz kılar. Daha önceki sahnelerde aslında Cebrail’in mescitte namaz kılmak için

cemaatin arasına karıştığını, ancak bir süre sonra bundan vazgeçip namazı öylece terk ettiği izlenmişti. Costa’da Muhamer’i öldürmeye gitmeden önce kiliseye gidip dua etmişti. Daha öncede çalıştığı postanede bir kargo çalan Costa’nın çaldığı zarftan çıkan İsa sembolünün ona Tanrıdan bir işaret olarak gönderildiğini ve artık hiçbir şey çalmayacağını söylediği sahnelerden de yola çıkarak, Fatih Akın’ın dini sembolleri hep arınmak, huzur ve cesaret bulmak ve birazda ait olmak temalarıyla örtüştürdüğünü söylemek mümkündür.

“Ama bugün bile her jenerikte Tanrı’ya teşekkür ederim. Ben ruhsal bir insanım. Ne var ki artık dinin doğmalarına bağlı değilim. Benim dinden ayrılmakta zorlanmamın gerisinde, Eric Fromm’un ifadesiyle “özgürlük korkusu” yatıyordu. Bir cemaat olgusu içerdiğinden, din insana avuntu verir”(Akın, 2013: 65). Bu tür sınırlanmalardan kaynaklanan özgür olamamak korkusu ile sonunda Fatih Akın kendi özgürlüğünü filmleri aracılı ile ilan etmiştir. *“Bu adımı atmak zorundaydım. Ailemin zihniyetinin bu bölümünü benimsemek zorunda kalmaksızın onları sevebilirim. Film yapmak bana bu cesareti elde etme olanağını, kendini gerçekleştirmenin ve cemaatin başka biçimini verdi. Sinema benim dinim”(Akın, 2013: 65).* “Solino”da kullanılan Meryem Ana, kilise ve haç gibi semboller dışında, birde *“Yaşamın Kıyısında”* filminde kurban bayramı sabahı okunan ezan ve camiye giden erkekler haricinde Fatih Akın diğer filmlerinde dinsel sembollere ve ritüellere fazlaca yer vermemiştir.

2.2.12. Fatih Akın Filmlerinde Kadın ve Erkek Karakterler

Yönetmen karakterlerini oluştururken belli bir sınırlama içine girmemektedir. Her türden, her milletten ve dinden insan onun filmlerinde anlatılabilmektedir. Ancak filmlerinin hepsinde aksanlı bir karaktere yer vermektedir. Milliyet seçimleri de olabildiğince özgürdür. Türk, Alman, Sırp, İtalyan, Macar, Yunan, Arnavut, Romen gibi pek çok milletin yanı sıra, Kürtler gibi etnik azınlıklara da yer vermektedir. Hayatta tutunamayan insanlar kadar akademik anlamda en üst düzeye ulaşmış, profesörlere de aynı film içinde rol vermektedir.

İlk dönem yönetmenlerin filmlerinden farklı olarak Akın filmlerinde hem kadınlar hem erkekler değişmiştir. Kısırılmış, sesi kesilmiş, özgürlükleri her anlamda ellerinden alınmış, silik kadınların yerine, hayata tutunmuş, maddi ve cinsel özgürlüklerine sahip,

söz ve seçim hakkı olan, kendi ayakları üstünde durabilen kadınlar tercih edilmiştir. Nitekim “*Kısa ve Acısız*”da Ceyda’nın kendi işinin sahibi olduğu, Alice ile bir takı dükkânı işlettikleri görülür. Bir Alman ile ortak olan Türk kızı dükkânının Türkçe “*Kismet*” olan adı dışında milli kimliğine dair hiç bir ipucu vermemektedir. Türkiye’ye geri dönüşe dair bir arzu ya da hayale sahip olmayan Ceyda, yaşadığı hayattan memnundur. Alice ve Ceyda iş ortağı olan, ayakları yere basan, sorumluluk sahibi, bağımsız ruhlu ve güçlü iki genç kadındır. Ceyda bir Türk kızı olmasına rağmen filmde önce Yunanlı Costa ve daha sonra da Alman Sven’le birlikte olur. Hatta bu ilişkilerin güçlü, ilişkiye hâkim ve istediği gibi yaşayan tarafı Ceyda’dır. Tabii bu özgürlükte Cebrail’in kardeşini ailesine karşı desteklemesi de etkilidir.

Fatih Akın erkek karakterleri yaratırken otoritesini maddi olanakları ve yarattığı şiddet duygusuyla sağlayan, evde tek söz sahibi, istediği hayatı istediği kadınla yaşama özgürlüğüne sahip baskıcı baba ve koca modellerini kullanmıştır. Bunun yanı sıra bu özelliklerinden sıyrılmış, etkinliğini ve otoritesini yitirmiş, ahlaki değerlerini kaybetmiş ya da başkalaşmış, kendi kültüründen uzak, Alman toplumunun değer yargılarına entegre olmuş, hırslı, gözü kara erkek modelleri de yaratılmıştır. Cebrail sokakların şekillendirdiği ikinci kuşak Türk göçmen erkeği olarak sunulmuştur. Bu sunumun içinde Cebrail anne ve babasıyla iletişimsizlik yaşayan, kız kardeşine sınırsız özgürlük tanıyan ve onu ebeveynlerine karşı koruyan ikinci kuşak bir Türk genci olarak yer alırken aynı zamanda Türk geleneklerinden de uzaklaşmıştır. Cebrail için kardeşinin cinsel hayatını rahatça yaşaması, gece dışarı çıkması klasik bir Türk erkeğinin tutumu gibi algılanmamaktadır. Kız kardeşine edilen küfre tepkisiz kalması, en yakın erkek arkadaşının kız arkadaşı ile ilişki yaşaması geleneksel Türk erkeğinden beklenmeyen davranışlar olarak görülmekte, ikinci kuşak göçmen Türk erkeğinin şeref ve namus algılamalarının değiştiği anlaşılmaktadır. Öte yandan babasının birlikte namaz kılma isteğini sürekli ertelemesi, kıldığında da ayak uyduramaması onun birinci kuşağın geleneksel din ve kimlik algılamasından kopuşunu göstermektedir.

Filmlerde genellikle erkek karakterler zayıf yönleriyle temsil edilirler. Cebrail suç dünyasından kendini kurtarmaya çalışsa da bunu başaramaz. Bobby mafya üyesi olmaya çalışırken hayatını kaybeder. Başlı belaya girince Alice’den yardım ister. Costa ise, hırsızlıktan vazgeçme kararı almasına rağmen bunu başaramaz ve o da mafya tarafından öldürülür. Ceyda, Costa’dan ayrıldığı zaman Costa yıkılır ve mafya babasını öldürmeye

gideceği zaman da son görmeye geldiği kişi Ceyda olur. Muhamer'in dövdürdüğü Cebrail de Alice'se gelir.

Bu filmin karakterleri için kültürler arası bir alanda yani diasporik bir mekânda yaşadıkları söylenebilir. Sosyal hayatları ve dilleri ait oldukları veya ait olmaya çalıştıkları toplum seçimlerine göre şekillenmektedir.

“*Temmuzda*”nın kahramanlarına bakıldığı zaman, filmin tüm gidişatını etkileyen ve özgür ruhlu, ne istediğini bilip onun peşinden giden kişinin Juli olduğu görülmektedir. Juli, Daniel'in dönüşümünü kendisinin bile aklında yokken başlatan ve hayatını özgürce yaşamayan bir karakterdir. Filmin diğer kadın karakteri Melek ise Boğaz Köprüsü altında sevgilisiyle buluşmak üzere yola çıkan ve Daniel'in âşık olup peşinden İstanbul'a geldiği özgür ruhlu, cesur ve etkileyici bir karakterdir. Daniel silik bir öğretmendir ve kimsenin, öğrencilerinin ya da barmenin bile fark etmediği yalnız, içindeki değişim potansiyelinin farkında olmayan bir karakterdir. Filmin sonunda Juli sayesinde kendini bulur. Filmin diğer erkek karakteri İsa ise Almanya'da ölen amcasını Türkiye'ye arabasının bagajında taşıyacak kadar cesurdur. Ancak sınırda yakalandığında o da amcasının doğum belgesini getirmesi için sevgilisi Melek'ten yardım ister ve onun sayesinde kurtulur.

Bir dönem filmi olan *Solino*, Almanya'ya ilk giden göçmenleri konu alır. Rosa çocuklarına düşkün, geleneksel yapıya sahip bir İtalyan annesidir. Rosa'nın bu korumacı tavrı da onun alt kimlik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Rosa Almanya'da pizza restoranı açmayı akıl ederek kocasını bu konuda ikna eder ve bizzat kendisi restoranda çalışır. Ancak Rosa aynı zamanda penceresi bile olmayan bir mutfakta hiç durmadan çalışan, çok yorulan ve sürekli vatan hasreti çeken depresif bir kadındır. Bütün Akın Filmlerinde olduğu gibi kadın karakterler, erkek karakterlerin gölgesinde değil aksine anlatıda önemli yere sahip baskın, karar alıcı, etkileyici ve güçlüdürler. “*Bu yönüyle de ataerkil anlatıdaki kadın karakterlerden farklılaşırlar. Çizdiği bağımsız, özgür, kendi sorunlarına çözüm bulabilen, hayatını çalışarak kazanan ve cinselliğini özgürce yaşayan kadın karakterler korumasız ya da yardıma muhtaç olarak gösterilmezler*” (Deliormanlı, 2011: 290).

“*Solino*”nun erkek kahramanları ise, Romano, hırslı, ahlaken zaafı olan ve ayakta durmak için eşini kullanıp, çocuklarının ezecek kadar zayıf karakterli bir

adamdır. Hatta hasta karısını aldatıp onu bir daha aramayarak tam manasıyla bir kara film karakteri gibi davranmaktadır. Giancarlo'da babası gibi ahlaki değerleri olmayan biridir. En ufak bir fırsatta kardeşinin sevgilisiyle yatabilen hatta onun hayallerini çalıp, kendininmiş gibi gösterebilen biridir. Her türlü kötülüğü gözünü kırpmadan yapabilir. Gigi ise bu iki karakterin tersine daha ahlaklı ve dürüsttür. Annesi için bütün hayatını ve hayallerini geride bırakabilmektedir.

Gigi, Giancarlo ve Romana için Almanya özgürleşip dışa açıldıkları bir dünyayı temsil ederken, Rosa için burası kapalı, klostrofobik ve kimseyle konuşmadığı bir yerdir. O hiçbir zaman Almanca konuşmaz çünkü burası onun evi değildir ve bir gün mutlaka eve dönecektir.

“*Duvara Karşı*” da Sibel de bütün olayları başlatan, Cahit'i değiştiren ve ona yaşama sevinci veren bir karakter olarak kurgulanmıştır. Cinselliğini sınırsızca “erkek gibi” yaşayan Sibel, geç gelen özgürlüğünü doyasıya yaşamak amacıyla bütün bağlarından kurtulma çabasındadır. Fakat Cahit'in hapse girmesi bir anlamda Sibel'in kendini bulma yolcuğunun da başlangıcı olur. İlk etapta yine dağılan, kaybolan, erkeklere kafa tutarak hayatını tehlikeye atan Sibel, filmin sonunda kızının alıştığı yaşamı ve onun babasını terk etmeyerek olgunlaştığını ve sorumluluk kazandığını gösterir. Sibel de bireysel yolculuğunu tamamlamış ve başka bir insan olmuştur.

“*Duvara Karşı*” da hayattan umudunu kesmiş, alkolik, mutsuz, doğru dürüst bir işi olmayan ve kendine yabancılaşmış bir karakter olan Cahit'in, filmin ilk başında asimile olmuş bir karakter olarak kişisel gelişim hikâyesi anlatılır. Kendine ve hayata karşı yabancılaşmış olan Cahit'in film boyunca dönüşümü görülür. Filmin sonunda hem sevdiği kadının peşinden Türkiye'ye gelir, hem de köklerini bulmak ve bir anlamda kendini tanımak için Mersin'e doğru yola çıkar.

Sibel'in abisi ve babası ise birinci ve ikinci kuşak Türk tiplemesine uygun resmedilmiştir. Otoriter baba evdeki düzeni baskı ve korku ile sağlamaya çalışmaktadır. Abi ise babanın güdümünde kendi iradesi yokmuş gibi davranan bir başka korku unsurudur. Şeref, Almanya'ya gelen ilk Türklere biridir. Yalnız yaşamakta ve hayatla bağımlı sadece kardeşi gibi sevdiği Cahit aracılığı ile kurmaktadır.

“*Yaşamın Kıyısında*” filminde karakterler farklı ve güçlü hikâyeleriyle sunulmaktadır. Fatih Akın Filmlerinde görülmeye alışılan güçlü kadınlar bu filmde de

kullanılmıştır. Yetim, siyasi örgüt üyesi, eşcinsel, annesini bilmediği bir ülkede arayan bir genç kadın olan Ayten, duygusal olduğu kadar güçlü, asi ve cesur bir kadındır. Ayten, katı bir örgüt disiplini içerisinde kendine ve verdiği mücadeleye son derece yabancılaşmış bir karakterdir. Ayten ile ilgili verilen bu yabancılaşma durumu öylesine büyüktür ki eşcinsel olduğunun farkında olmayan Ayten, körü körüne inandığı ideolojinin dışında kaldığında ne yapacağını bilemeyen ve bocalayan bir karakterdir. Türkiye’de yasa dışı sol bir örgüte üyedir ve karıştığı olaylar sonucunda sahte kimlikle Almanya’ya kaçar, Burada örgüt mensuplarıyla ters düşer ve yabancı bir ülkede tek başına kalır. Tesadüf eseri tanıştığı Charlotte, Ayten’i içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için elinden gelen her şeyi yapar. Aralarında bir yakınlaşma başlayan bu iki kadının hayatı, Ayten’in Almanya’da yakalanıp Türkiye’de bir hapisaneye gönderilmesi ve Charlotte’nin de peşinden gelmesiyle değişir.

Lotte’de tıpkı Ayten gibi dik başlı, hayallerinin ve tutkularının peşinden gidebilen, inatçı ve güçlü bir karakterdir. Kızının okuması için her şeyi göze alan bir anne olan Yeter ise her şeye rağmen başı dik bir kadındır. Bu kadınların içinde belki de en pasifi Susanne’dir. Kızına karşı duyduğu korumacı duygular sonucu kendi kabuğuna çekilmiş olan Susanne, bir zamanlar otostopla Türkiye üzerinden Hindistan’a gidebilecek kadar özgür ruhludur. Ancak yaşının da verdiği rahvet ile bu duygularını baskılamıştır. Onun içindeki güçlü kadın ise kızının ölümü ardından gittiği İstanbul’da yine kızının yazdıkları sayesinde ortaya çıkacaktır. *“Anne, başlangıçta dar görüşlü, korkak bir yaşlı kadın. Onu zihnimde savaş sonrasının memur Almanya’sının toplumsal bir figürü olarak canlandırdım. Fassbinder sinemasına, Yeşiller hareketine tanıklık etmiş, farklı özgürleşme aşamalarından geçmiş biri”*(Akın, 2013: 170). Fatih Akın çizdiği Susanne karakterini böyle tanımlarken devamında ise; *“Ancak bunların tümü yaşlılıkla unutulup gitmiş. Ancak kızımın ölümüyle yeniden bu durumdan sıyrılıyor. Yaptığı yolculukla bir zamanlar olduğu kişiye dönüşüyor ve böylece kızına daha fazla benziyor “* (Akın, 2013: 170) diye annenin yolculuğunu anlatıyor.

“Yaşamın Kıyısında” filminin erkek karakterlerine bakıldığı zaman ise, Ali Aksu birinci kuşak bir göçmen olarak sunulmaktadır. Karısının ölümünden sonra hem oğluna bakmış hem de hayattan kopmamış, ağız bozuk ve cinsel anlamda takıntıları ve ön yargıları olan emekli bir adamdır. Sevişmek için geldiği genelevde ki kadının Türk

olduğunu öğrendiğinde “*Bak şimdi utandım*” demesi onun kendi ırkından ve dininden bir kadına karşı geliştirdiği tutumun bir göstergesidir.

Nejat ise Almanya’da bir üniversitede profesör olmuş üçüncü kuşak bir Türk göçmendir. Artık uyuşturucu satıp, hırsızlık yapan ikinci kuşak kayıp gençlikten çok farklı bir yerdedir. Akın filmlerinde statü olarak en yüksek yere sahip Türk Nejat’tır. Artık kaybetmiş, kaybolmuş, ezilmiş Türk Göçmen imajından sıyrılmamanın göstergesi olan Nejat’ta her şeyden biranda vazgeçip, kendi ülkesinde orta sınıf bir hayatı tercih edebilecek kadar yürekli bir adamdır.

Yönetmenin her filminde olan şiddet, sevgi, nefret ve seks gibi unsurların birleşiminden ortaya çıkan karakterler özgürlüğüne düşkün, yaşama delice bağlı ve mutluluğu arayan karakterlerdir. Aslında bütün bunlar hayatının bir parçasıdır ve düşmanlıklar karşısında yılmadan ayakta kalmasını sağlayan olgulardır. Çünkü Akın’ın geldiği yer tamda bu unsurların harmanlandığı yerdir ve bu karakterlerin her biri kendine Fatih Akın Sineması’nda yalın bir anlatımla yer bulur.

Fatih Akın filmlerinde kadın kahramanlar her zaman ayakları yere basan, ne istediğini bilen, ekonomik açıdan özgür, cinselliklerini rahatça yaşayabilen güçlü kadınlardır.

Erkek karakterler bütün karanlık durumlarına inat kadınlara güvenirler ve başları belaya girince onlardan yardım isterler. “*Kısa ve Acısız*” da erkekler birbirlerine son derece yakındırlar. Her fırsatta birbirlerini öperler, aynı yatakta uyurlar. Bu eşcinsellik vurgusundan uzak, dostluktan kaynaklanan duygusal bir anlatımdır. Costa’nın uyuyan iki arkadaşına ninni gibi şarkı söylemesi de yine bu yakınlıktan ileri gelmektedir. Ancak bu dostluk vurgusu kara film tarzı filmlerde görülen türden sert erkek dostluğundan farklıdır. Bobby’nin Alice’i Cebrail’den kıskanmasıyla dostlukları bozulur. Yani erkekler ister iyi ister kötü olsunlar her zaman bir kadına ihtiyaç duyan tiplerdir. Birinci kuşak erkekleri temsil eden Cebrail’in babası ise, etkisiz, pasif ve duyarsızdır. Bütün otoritesini yitirmiş, çocukları ile iletişim kuramayan biri olmuştur.

2.2.13. Fatih Akın Filmlerinde Müzik

Fatih Akın filmlerini kurgularken özellikle müzik seçimlerine çok büyük önem vermiştir. Kurgudaki akıcılık ve devamlılık müzik ile sağlanmış, yükselen duygular ve romantik anların pekiştirilmesi amacıyla müzik kullanımına çok büyük önem vermiştir.

Akın Filmlerinde düğün salonları, çalınan Türk oyun havaları kullanılan önemli etnik kodlardır. Filmlerde ki çok kültürlülük, daha ilk film “*Kısa ve Acısız*” da ki karakterlerinde bile kendini gösterir. Filmin üç başrol oyuncusundan biri Sırp, biri Yunan, diğeri ise Türk karakterleri canlandırır. Filmin müzikleri de bu çok kültürlülük mozağından seçilmiştir. Müziklerde suç filmlerine yakışır bir şekilde hareketli hatta funky parçalara sıkça yer veren Akın, “Mes Nerfs Lâchent” ve “Dein Herz Schlägt Schneller” gibi hip-hop parçalara da soundtrack içinde yer vermektedir. Filmin müzikleri arasında Sırp ezgisi “Nema Nista” ve “Bırakma” gibi eserler de yer alır. Ayrıca filmin Doğu Avrupa kökenli orijinal müziklerinin birçoğunda Ulrich Kodjo Wendt imzası vardır. Bunun dışında soundtrackte Sezen Aksu’nun şarkıları da “Davet” ve “Kavaklar”, “*Kısa ve Acısız*”ın müzikleriyle de hatırlanan filmlerden biri olmasına katkı sağlamaktadır.

Sadece dilde değil müzik seçimlerinde de çok kültürlülük kendini göstermektedir. Costa şarkılarını Yunanca söyler. Enstrümantal kısımlarda kullanılan müzik daha karışık kodlar içermektedir. Avrupa folk müziklerine ya da Balkan tarzı enstrümanlara sahip müzik yapısı tıpkı film gibi birçok kültürlülük çağrışımı yapmaktadır.

“*Temmuzda*” ise daha sıcak ve ritmik müziklerle donatılmış bir filmidir. Bu çok dilli filmde kullanılan müzik seçimleri de duruma uygundur. Daniel’in Kodjo ile konuştuğu sahnede arkada rap bir parça çalmaktadır. Daniel evinde caz dinlemektedir, sokakta ise Latin ezgileri duyulmaktadır. Daniel ve Melek yemek yerken bir Urfa türküsü duyulur, fonda çalan türkü etik bir kod oluşturmaktadır. Melek’in şarkısı Türkçedir. Gece evde İngilizce slow bir şarkı çalarken, Daniel Melek’i yatağına yatırır bu esnada müzik bağlama eşliğinde ki bir müziğe döner. Daniel ve Juli Rumen sınırında araba çalmak için beklediklerinde fonda Balkan ezgileri vardır. Bütün film boyunca çok ve çeşitli türde müzik kullanılmıştır. Yerel müzik kullanımı da oldukça fazladır. Fatih Akın bu konuda şöyle demektedir; “*Müzik ve gördüğüm şeyler yani resim benim*

sinemamda el ele gidiyor. Filmsiz müzik yapamam ve yahut müziksiz film yapamam, imkânı yok yani” (Akın, 2013: 237)

Filmin hareketli kurgusuna ve durmadan değişen coğrafi konumunu uygun olarak seçilen parçalarla da bu hareketlilik durumu pekiştirilmiştir. Soyguncu Luna'nın kısmen bayılttığı Daniel ile karavanda geçen sahnede müzik kullanımı açısından önemlidir. Ay şeklinde tasvir edilen Luna'nın yüzü bir hayal dekorudur ve önünden yani ayın önünden bir minibüs geçer.⁶⁶Gözlerini minibüste açmaya çalışan Daniel Luna ile tamamen temsili bir sevişme yaşar. Burada müziğe süreklilik karakteri verilmiştir. Özel olarak bestelenmiş bir müzik yoktur, bir müzikten diğerine doğru sürekli bir geçiş söz konusudur. Aslında bu müzik bütünlüğü Danile'in sudan çıkıp saatini atmasıyla başlayıp, minibüste, yemek yenen mekânda, uyuşturucunun etkisiyle yapılan dansta ve sonunda yine minibüsteki sahnede devam eder. Burada Macar grup Korai Öröm'e ait bir parça kullanılmıştır. Luna Daniel'in parmağında ki yüzüğü alır ve yine geldiği gibi bir hayal şeklinde kaybolur. Kameranın tam karşısından gelen güçlü ışıkla silueti aydınlanan Daniel, parlak ışık ve sislerinde yardımıyla tasarlanan bu sahnede, bilmediği bir karanlığa doğru minibüsten iner.

“*Solino*”da kardeşler uyuşturucu içtikleri bir gece arabayla dışarı çıkarlar. Bu sahneler gerçek üstü bir şekilde müziğin ve uyuşturucunun etkisiyle uçarlarken tasvir edilir. Müzikte bu duygunun pekişmesinde önemli bir etkidir. Yine özellikle İtalya tasvirleri müzik ile daha da belirginleştirilir. Zaten filmin açılış sahnesi de İtalyanca bir şarkıdır.

“*Duvara Karşı*” filmi Haliç kenarında, Süleymaniye, Beyazıt silueti önünde, arkadan geçen balıkçı tekneleri, yere serilmiş halıların üzerinde Balkan ezgileri söyleyen 6 kişilik Selim Sesler Orkestrası ve solist olarak İdil Üner'in bulunduğu sahne ile açılır. Diğer filmlerin aksine yolun sonunda varılan Türkiye bu filmde karşılaşılan ilk görüntüdür. Ana konunun 6 parçaya ayrıldığı epizotları⁶⁷ belirtmek için bu fasıl heyeti 6 parça ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Filmli belirli sahnelere ayıran bu görüntüler, filmin dramatik yapısındaki önemli dönüm noktalarına paralel olarak ilerler. Filmin

⁶⁶ Melies 'in 1902 tarihli Aya Yolculuk adlı filminden alınmıştır.

⁶⁷ Hikâye, roman veya şiirde ana konuya bağlı ikinci derecede olay; müzikte temaları birbirinden ayıran serbest yazılmış bölümler; tiyatrodaki bir aksiyona katılmış ikinci derecede bir aksiyon; yunan trajedisinin unsurlarını meydana getiren diyaloglu bölümlerin her biri. Bu bölümler modern tiyatrodaki perde adıyla bilinir

zaman geçişlerinin yaşandığı bilgisi orkestra görüntüsü ile verilir. Solist kimi zaman ayakta, neşeli bir parça seslendirirken kimi zamansa oturmakta hüzünlü bir taksim eşliğinde geçiş sağlanmaktadır. Fatih Akın bu tekniği neden tercih ettiğini şöyle ifade etmektedir; *“Sonuç olarak Lars von Trier’in çok sevdiğim filminden esinlendim ‘Dalgaları Aşmak ’ta kullanılan geçiş resimleri, üzerine müzik döşenmiş manzara tabloları, görülenin sindirilebilmesi için mekân ve zaman yaratıyor... O görüntüler izleyicinin zaman sıçramasının üstesinden gelmesine yardımcı oluyor”*(Akın, 2013: 131). Oluşturulmak istenenden fazla ve rahatsız edici bir gerçeklik duygusuna sahip olan filmde seyirciyi aniden koparan fasıl görüntüleri bu gerçeklik duygusunu kırmaya yönelik olarak oluşturulmuştur. *“Bu filmde gerçeği kırmak, seyirciye filtre vermek lazımdı. ‘Bu sadece bir film’ demek için o sahneleri kullandık. Gene de bazıları filmi çok gerçek buldular”* (Deliormanlı, 2011: 297).

Bu ilk sahnenin izleyicide oluşturduğu izlenim geleneksel bir Türk filmi izleyeceğidir. Oysa bir anda yanan parlak ışıklar altındaki sona ermiş bir konser gecesinin döküntüleri ile seyirci şaşırılmış olur ve artık filmin daha marjinal bir düzlemde gideceğinin ip ucu da verilmiş olur. *“Duvara Karşı”* filminde müzik bir hayli büyük yer tutmaktadır. Yine böyle bir gecenin devamında içki içtiği bardan kavga çıkarttığı için kovulan Cahit arabasıyla hızla yol alır. Bu sırada arabanın içindeki kameranın önünden ışıklar, yol, yol şeritleri, görüntüler hızlı bir şekilde geçmektedir. Arabada çalan müzikte (Abwart-Beim) bu bunalımlı ruh halini ifade etmektedir. Cahit bir anda arabanın yönünü çevirir, gözünde görülen tek damla yaşla, hiç hızını kesmeden son sürat duvara çarpar. Müzik devam ederken kameranın duvarın üstünden çektiği aşağıda dağılmış olan arabadan dumanlar yükselir ve ekran kararır. Yeniden görüntü açıldığında tavandan yayılan parlak ışık görülür. Bu aslında bir ölü olduğunu düşünen Cahit’in hayata yeniden döndüğü andır. Bu aydınlanmada, aslında onun için yeni bir hayatın aydınlık ışığıdır. Klinikte odasında bulunan Cahit’le konuşan doktor, hayatına son vermek için ölmesinin gerekmediği, başka bir yerde yeniden doğar gibi yeni bir hayata başlamanın da aslında bir anlamda bu amaçsız hayattın yok olması ve yeniden doğuş olduğunu söyler. Hatta ona 1980’li yılların ünlü İngiliz anarşist grup The The’nın *“If you cant change the word, change your word”* (Eğer dünyayı değiştiremiyorsan, kendi dünyanı değiştir) adlı şarkısını örnek gösterir. Aslında Cahit’te kendince yaşama karşı, son sürat duvara çarpacak ve ölmeyi tercih edecek kadar bir anarşisttir.

Cahit'in evi hiç bir Türklük motifi olmayan bir evdir. Pis, karışık ve tam bir depresyon mekânı olan bu evde çalan müzikte duruma son derece uygundur. Birthday Party- Ho, Ho. Filmde her sahnede büyük bir başarıyla kullanılan müzik, sevgililerin İstanbul'da buluştukları ve seviştikleri sahnede kesilir. Burada müzik kullanılmadığı gibi, ses ve görüntü de senkronize değildir. Otelden çıkmadan iki gün hayatlarında yarım kalanları yaşarlar.

Yaşamın Kıyısında'' aslında bir yolculuk filmidir. Karakterlerin kendilerini ve hayatı tanıma yolculuklarıdır. Bu anlamda ilk sahnede yolda başlar. Nejat Aksu bir bayram sabahı durduğu benzin istasyonunda alışveriş yaparken çalan Kazım Koyuncu parçası ile izleyiciye Karadeniz'de bulunduğu anlatılır. Ayrıca verilen ilk mesajda Koyuncu'nun Çernobil Faciasının ardından Karadeniz'de artan kanserden dolayı öldüğüdür. Yine bu sahnede Akın'ın bütün filmlerinde kullandığı müzik kavramı da devreye girmektedir. Bu filme dramatik etki Sezen Aksu yerine Kazım Koyuncu'nun sesinden vermektedir. İlk sahnede Kazım Koyuncu tarafından seslendirilen şarkıyı bu defa Şevval Sam'ın söylemektedir.⁶⁸ Bu parçayla filmin ilk başlangıç noktasına dönmüştür.

2.3. FATİH AKIN'IN SANAT ANLAYIŞI

Fatih Akın'ın sanat anlayışı "sanat, sanat içindir" türünden basit bir estetik savunusu ile geçiştirilemez. Sanat, malzemesini toplumdan alır. Aldığı malzemeyi estetikle yoğurarak tekrar topluma sunar. Bu açıdan bakıldığı zaman sanatçı ne olursa olsun yaptığı eseri sergileyebileceği bir toplum ihtiyacı içindedir.

Akın'ın sanat anlayışının temel özelliklerini ise şöyle sıralayabiliriz:

Tematik anlamda Fassbinder'e, şekilsel anlamda da Scorsese'ye benzetilen yönetmen toplumsal yaşamın evrensel boyutuna değil daha küçük çaplı kişisel boyutlarına değinir. Toplumun bütününe değil küçük bir grubun bazen sadece bir bireyin yolculuğunu anlatır. Seçtiği bireyler genelde toplum içinde "tutunamayan" kişilerdir. Bir şekilde hayatla olan bağlantılarını yitirmiş ama tam manasıyla kopartmamış karakterlerdir. Tüm karakterlerin ortak özellikleri marjinal olmaları ve bir

⁶⁸ Kazım Koyuncu'nun yorumu daha az enstrüman ile ve doğal sesle olmasına karşın, Şevval Sam'ın söylediği aynı parça daha senfonik bir kayıttır.

anlamda “Yaşamın Kıyısında” dolaşmalarıdır. Farklı farklı da olsa her biri mutlaka bir kurtuluş yolu bulmaktadırlar ve hayatta aslında kim olduklarını keşfetmektedirler. Karakterlerin yaşları kaç olursa olsun hepsi filmin sonunda bir şekilde büyümekte ve olgunlaşmaktadır. Karakterlerin hapsediği modern dünya hapisanesinden çıkmalarının yolu bir anlamda ruh kemaline ermeleridir. Bu arınmanın başında genelde herkes “kirlenmekte” şöyle ya da böyle suça bulaşmakta ya da yanlış kararlar vermektedirler.

Bu bireysel kurtuluş yolunu tıkayan engel ise, Akın için, öncelikle göçmeni kendi ülkesinde istemeyen Avrupalının dışlayıcılığı, buna bir tepki olarak gelişen Almanya’ya gelen göçmenlerin kapalı kültürler oluşturup muhafazakârlaşması ya da “Yaşamın Kıyısında” olduğu gibi insanları kendi öz benliklerine bile uzaklaştıran siyasi örgütlerdir.

Filmlerinde belli özentilere kapıldığı görülmektedir. Örneğin “Kısa ve Acısız” bir Scorsese uygulaması tarzındayken, “Solino” da bir İtalyan Yeni Gerçekçiliği tarzında mizahi dili olan, abartılı kara bir film olduğu görülmektedir. Filmlerinde Yeni Gerçekçilik Akımına çok yer verdiği görülmektedir. “Duvara Karşı” filminde ise klişeleşen kendi film figürlerinin yerine bilinçli bir şekilde sinema klişelerini kullanmaya başlar. “Hayatın içinde klişeler var. Dolayısıyla da filmde de olması filmi gerçekçi kılıyor. Filmdeki insanların hiç biri iyi olsun veya kötü olsun diye yazılmadılar. Hepsi hayatın kendisinde karşılaşılacak türde insanlar. Bu yüzden de kafamda devamlı klişeler üretmiyorum. Tersine klişeleri analiz ediyorum. Çünkü hayat klişenin ta kendisi⁶⁹”. Bu filmdeki en büyük avantajı ise filme kendi parasını koyup, yapımcılardan biri olmasıdır. Böylece filmin yapım aşamasında ona karışacak kimse olmadı. Film istediği gibi çekip, istediği senaryoyu hayata geçirdi. İsteddiği mekânları ve oyuncularını kullandı. Diğer filmlerde yapımcıların baskısı nedeniyle tam olarak istediğini yapamıyordu. “Solino”yu yarı İtalyanca, yarı Almanca çekmek istemesine karşın, yapımcıların sadece Almanca olmasına izin vermesi, film yapış sürecini olumsuz etkilemiştir. “Solino” yapımcıların isteği üzerine oldukça kısaltılmıştı. Filmin bu kadar kısaltılması, Fatih Akın’ın hayal kırıklığına uğratmıştır.

⁶⁹ Fatih Akın röportajı

Senaryosunu kendisinin yazmadığı ama yönettiği, “*Solino*”da kendi duygularını yönetmenlik düzeyinde senaryoya aktaran yönetmen, “Yaşamın Kıyısında” filmin de sıkışmışlık, yalnızlığın getirdiği bedelli bir özgürlük, çok renklilik, karakterlerdeki sessiz isyan ve çatışma gibi duyguları işlemiştir. Yapımcı, senarist, yönetmen kimlikleriyle farklı zamanlarda sinema deneyimini geliştiren Fatih Akın’ın sinema sanatının her alanında yer aldığı görülmektedir.

2.4. YENİ GERÇEKÇİLİK KURAMI İÇİNDE FATİH AKIN SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Yeni Gerçekçilik Kuramı içinde değerlendirilebilecek Akın filmi “*Solino*”dur. 1964 yılında İtalya’nın Solino kasabasında başlayan öyküde göç ve göçün dağıttığı hayatlar konu alınmaktadır. Film önceki bölümlerde detaylı olarak yer verilen kuramın birçok belirleyici özelliğini taşımaktadır. Dış mekânlarda yapılan çekimlerde doğal ışıktan faydalanılmıştır. Aile bağlarının zayıflaması, ahlaki değerlerin çöküşü, daha iyi bir hayat uğruna verilen mücadeleyi konu alan film bu kodlar etrafında çözümlendiğinde Yeni Gerçekçilik Kuramı içinde değerlendirilebilmektedir. Yönetmen çok fazla profesyonel oyuncu kullanmayarak sıradan olanla doğalı yakalamıştır.

Fatih Akın özellikle akımın yönetmelerine olan hayranlığını şöyle ifade etmektedir; “*Dominik bana İtalyan filmleri izletti. “Yeni Gerçekçilik”le bu yolla tanıştım. De Sica’nın “Kaldırım Çocukları” ve “Bisiklet Hırsızları”ni, Visconti’nin “Tutkusu”nu, Rossalini’nin “Roma, Açık Şehir”ini Fellini’nin ilk filmlerini özgün dilinde izledik. Olmazsa olmaz filmler”*(Akın, 2011: 97). Yönetmen ilk izlenimlerini ve duygularını bu şekilde anlatırken sinemasal yönelimi ile ilgili olarak şöyle devam etmektedir. “*Bugün hala yönelimim “Yeni Gerçekçilik”e doğrudur. Türk Sineması’nu incelediğimde gerçekçiliğini nereden aldığını anlıyorum. Amatörlerle çalışarak sıradan yaşamı yakalıyorlar”*(Akın, 2011: 97).

Solino’dan Almanya’ya göçen ailenin babası Romano, madende çalışmaya başlar. Ancak bu iş hiçte ona göre değildir. Maden oldukça klostrofobik ve tamda yeni gerçekçilik akımı tarzı resmedilmiştir. Madene inerken insan istifi şeklinde ki asansör, sonra binilen küçük, dar ve adeta insanı nefessiz bırakan işçi vagonu izleyicide bir an önce oradan çıkma hissi uyandırmaktadır. Yeni Gerçekçi filmler içinde gündelik

konular olanca çıplaklığı ile veriliyordu. Yoksulluk, ahlaki bozulmuşluk gibi olumsuz duygular sonu mutlu bitmeyen hikayelerin içinde sunuluyordu.

Rosa, Romano'nun bir Alman kadına kur yaptığının farkındadır. Penceresi bile olmayan bir mutfakta hiç durmadan çalışan, çok yorulan ve sürekli vatan hasreti çeken Rosa, için bu katlanılabilecek bir şey değildir. "*Rosa'nun içinde yemek pişirdiği Trattoria'nın mahzeni de ilk kuşağın içe kapanıklığının bir eğretilemesidir. Aslında Almanya umurunda değildir. Yalnızca Almanların başkalarından korkusu değil, tersi de söz konusudur. 2.kuşağın artık böyle bir sorunu yok*" (Akın, 2013: 105). Yeni gerçekçilik akımının önemli konularından biri olan ahlaki yozlaşma bu sahnelerde daha belirgi olarak görülmektedir. Filmde kültürel davranış özellikleri üzerine yapılan vurgular son derece belirgindir. Özellikle kullanılan jest ve mimikler, abartılı oyunculuklar, İtalyan sineması için sıradan vurgulardır. "*Solino*"da kullanılan renkler, görsel öğeler Coppola'nın ünlü filmi *Baba'yı* çağrıştırmaktadır. Film İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkisini hissettirmektedir. Zaten Fatih Akın bu filmi çekmeden önce akımın birçok filmini izlemiş ve onlardan çok etkilendiğini de belirtmiştir.

2.5. KARA FİLM KURAMI İÇİNDE FATİH AKIN SİNEMASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Fatih Akın'ın özellikle ilk filmlerinde Martin Scorsese'nin etkisinde olduğu görülmektedir. "*Kısa ve Acısız*" filminde kara filmlerin hemen bütün özelliklerini görmek mümkündür. Para kazanmak için her türlü kötülüğü yapabilecek karakterler, uyuşturucu, fuhuş, cinayet gibi karanlık dünyanın suç unsurları, en yakın arkadaşına ihanet edebilecek kahramanlar, özgürleşmiş ve cinselliklerini istedikleri gibi yaşayan kadınlar. Bunların yanı sıra yağmurda ıslanmış, karanlık ve suçla dolu sokaklar, ağır, kasvetli bir ortam, genellikle koyu ve bunaltıcı bir aydınlatma, depresif tipler yine film noir adına sık karşılaşılan sinemasal kodlardır.

Costa ve Bobby kısa bir süre için arkadaşlarını düğünden çıkarıp, gelin arabasının içinde ona hediye olarak sunulan hayat kadınıyla beraber olmasını sağlarlar. Costa ve Bobby arkadaşlarına verecekleri hediye için Hamburg'un karanlık sokaklarında dolaşırken bir fahişe durağına gelirler. Bu durak tipik bir kara film öğesidir. Sahne, Bobby ile Costa arasında bir çalıntı laptop üzerine yapılan alış veriş kadar devam eder.

Karanlık sokağın sonunda Ceyda'yı bir erkekle öpüşürken gören üç arkadaş özellikle Bobby'nin kışkırtmasıyla Svan'e saldırır. Kavga devam ederken ritmik ve hızlı kesmelerle anlatılan sahnede Cebrail araya girmek istese de Svan'ın attığı yumruklarından birinin hedefi olur. Kavganın ritmik kurgusundan Cebrail'in yüzüne kesme ile geçilir. Birkaç saniye duran görüntünün ardından Cebrail kendini kaybeder ve oda fena halde Svan'i döver. Kavga sırasında özellikle, yumruk yiyen Cebrail'in sahnesi yine kara film öğeleriyle bezelidir. Müzik, kamera hareketleri, karanlık sokaklar hep kara film kodlarıdır. Akın bu filmde anlatacağı hikâyeyi tamamen bir kara film olarak kodlamıştır. Gangsterler, mafya, uyuşturucu satıcıları, gece kulüpleri, çalıntı arabalar, hayata karşı tüm umudunu yitirmiş adamlar, inançsız, değer yargıları ve ahlaki değerleri sarsılmış insanlar ve onları kullanan kötü adamlar.

“*Kısa ve Acısız*” filmin girişi 8 mm'lik kamerayla yağmurun altında yapılan kavga görüntüleriyle başlar. Ardından kişiler tanıtılır ve her şey ıslak ve karanlık sokaklarda devam eder. Ayrıca Bobby'in öldüğü sahnede, Bobby yaptığı silah alışverişini becerememiş ve Arnavut Muhamer'den kaçmaktadır. Kamera şoförün yanındaki koltukta ön planda Muhamer arka planda araba farlarıyla aydınlanan ve kaçan Bobby görülmektedir. Sonra büyük bir zaman sıçraması olur ve bu defa Bobby kameranın önünde arka planda Muhamer vardır. Bir çıkmaz sokağa gelindiğinde kamera duvara tırmanmaya çalışan Bobby ile Muhamer arasında gidip gelmektedir. İkili arasında geçen kavga sahnesinde silahlar patlar, Bobby ölür. Aradan geçen zaman bizler için bilinmezdir. Bu sahnenin hemen devamında namaz kılan Gabriyel görünür. “*Kronolojiye aldırmaksızın zamanda sıçramalar yapan böylesi dinamik bir kurguyu Scorsese ve tüm Yeni-Hollywood ustalarından öğrendim*” (Akın, 2013: 61).

Fatih Akın, genellikle bütün filmlerinde bu kurgu şeklini kullanmıştır. Zamanda sıçramalar yaparak düzensiz bir kronoloji ile filmlerini kurgulamıştır. Ayrıca yine bütün filmlerinde uyuşturucu ve mafya gibi unsurlar kullanarak özellikle kara filme olan sempatisini yansıtmıştır.

2.6. FATİH AKIN FİLMLERİNİN METİSSAGE SİNEMASI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Metissage Sineması yönetmenleri göçmen odaklı anlatımlarını evrensel boyuta taşımışlardır. Metissage Sinemasının Türk-Alman sineması olarak tanımlanmasında bu temsil biçiminin de etkisi olmuştur. Filmlerde gençlerin bu tarz bir hayat sürmelerinin nedeni, ilgisiz aileleri ve yeterli eğitim imkânı bulamamaları olarak gösterilmiştir. Akın'ın "*Yaşamın Kıyısında*" filmindeki Nejat karakteri ise bu filmlerde verilen eğitilmiş üçüncü kuşak göçmen Türklerin suça karışmamış, uyuşturucu işine girmemiş, iyi bir işe sahip genç profiline örnektir. Önceki neslin eğitimsiz, kötü şartlarda çalışan erkek tipinden farklı olarak Almanya'nın toplumsal, ekonomik ve siyasal hayatına entegre olabildiklerini göstermiştir.

Metissage Sineması geleneksel Türk göçmen ailesini de farklı bir açıdan ele almıştır. 1990'larda Türk göçmen ailelerinde kuşaklar arası gerilim son derece artmıştı. Eski ve yeni kültür arasında yaşanan bu çatışmalar sonrasında metissage ailelerinde birinci kuşak göçmen Türk erkeğini ve muhafazakâr-milliyetçi kimliği temsil eden baba geri plana itilmiş, geleneksel aile parçalanmış, dini inançlar ve kimlikler sembolik hale dönüştürülmüş, Almanca egemen dil olarak tanımlanmış, birinci ve ikinci kuşağın baskısı altında olan kızlar ve kız kardeşler özgürleştirilmiştir. Bütün bu aksanlı kodları "*Kısa ve Acısız*"da görmek mümkündür. Çocuklarıyla tek bağı kullandığı Türkçesi ve namaz çağrısı⁷⁰ şeklinde resmedilen birinci kuşak baba modeli evdeki ağırlığını ve saygınlığını da yitirmiştir. "*Duvara Karşı*"da ise Sibel'in babası kız üstünde otoritesini aşırı baskıcı tavrı ile korumaya çalışmaktadır. "*Yaşamın Kıyısında*" filmindeyse Nejat ile babasının bilinen Türk baba-oğul ilişkisinden uzaklaştığı fark edilmektedir. Oğlu ile rahatça cinsellikten konuşup, karşılıklı içki içen babada o bildik tutumdan uzaktır.

Onun sinemasında, birinci kuşak Türk göçmenleri tarafından sürdürülmeye çalışılan geleneksel aile, kimlik ve etnik yapıların, sonraki kuşaklarla birlikte çözülmesine dayanan çatışmalar, kültürler arasında kalan bireyin yabancılaşmasına dayanan gerilimler söz konusudur. Fatih Akın, içerisinde "yabancı" olarak yer aldığı toplumla yaşadığı problemleri, kültürler arasında yaşanan gerilimleri, yabancılaşmış karakterleri, Türk motifleri eşliğinde izleyiciye sunmuştur. Akın ne Türkiye'ye ne de

⁷⁰ Babanın bu durumu sadece oğlu ile konuştuğunu kızınla hiçbir iletişim kurmadığı görülmektedir.

Almanya'ya yabancı gözle bakan bir yönetmen değildir. Filmlerinde yabancı olan sadece karakterleridir. Bu anlamda Akın'ın zaman içinde değişen tavrının 'Türk-Alman sineması' akımının Türk sinema tarihine önemli bir katkı sağlayacağı söylenebilir. Kimlik Akın'ın filmlerinde oldukça ön plana çıkar. Bu konuda son derece usta bir yönetmendir. Almanya'da yaşayan Türklerin farklı kimliklerini çok iyi yansıtabilen yönetmenlerdendir. Çünkü Akın da onlardan birisidir

Metissage filmleri özellikle yönetmenlerin kişisel deneyimleri üzerine kuruludur. Türk-Alman sineması politik anlamda da Türkiye'nin Avrupa Birliği ile kültürel entegrasyon sürecine olumlu katkılarda bulunabilmektedir. Özellikle Fatih Akın, Ayşe Polat ve Yılmaz Arslan gibi Metissage Sineması yönetmenleri, çektikleri filmlerle katıldıkları uluslararası festivallerde, önemli ödüller almışlardır. Böylece Avrupa'nın ve Avrupa Sinemasının Almanya'da yaşayan göçmen Türk yönetmenleri fark etmelerini sağlamışlardır. Bu durum Avrupa Birliğine girme iddiasındaki Türkiye için önemli bir kültürel söylem fırsatı sağlamıştır.

2.7. FATİH AKIN'IN GÖÇMENLİĞİNİN YORUMLANMASI

Fatih Akın'ın sanatını sadece göçmenliğinin etrafında inşa etmek, yönetmen adına haksızlık olur. Fatih Akın göçmen ve Auteur bir yönetmendir ama o göçmenliğini sadece filmlerini renklendirecek ve onlara çok kültürlülük anlamında bir ivme katacak kadar kullanmaktadır. Kendi ifadesiyle, “*Almanca düşünen ve Almanca yazan bir yönetmendir*”. Akın'ın özgünlüğü aslında, onun iki dile ve iki kültüre olan hâkimiyetinden faydalanarak yarattığı üçüncü ve evrensel dilidir. Fatih Akın, kendisi hakkında ısrarla göçmen ya da Türk değilim diye açıklama yapmaktadır. Bir röportajda iki kültürlü olmanın yaratıcılığını artırdığını söylerken sözlerine şöyle devam eder; “*Kendimi bazen Alman, bazen ise Türk gibi hissediyorum. Ama bu benim için hiçbir zaman dezavantaj olmadı. Beni engellemek yerine daha da yaratıcı yaptı*” (Tosun,2004). Melezliğinin onun yaratıcılığı üzerindeki önemli etkisinden bahsederken yine aynı yıl başka bir röportajında; “*Biz iki kültür arasındaki köprüler gibiyiz. Batı ile Doğu'yu birleştiriyoruz ve iki kültürden de besleniyoruz*” (Erdem,2004.) Diyerek iki kültürlülük kavramının artlarına değinir.

“*Duvara Karşı*” filmi ile büyük ödülü aldığı 2004 yılında yapılan bir diğer röportajında ise konuyu daha da derinlemesine değerlendiriyor: “*Bazen öyle, bazen böyle. Türküm çünkü çok sinirliyim. Hani Türkler girişirler dövüşürler ya; sakın değil onlar hep bir ‘temper’ ve ‘agresyon’ var. Bu mesela bana çok yakın ve tanıdık geliyor*” Türklüğünden bahseden bu cümlelerden sonra ise Alman yanından da bahsetmeden geçmiyor. “*Ama Almanlara benzeyen özelliklerim de var. Orada doğdum büyüdüm, bütün eğitimimi orada tamamladım. Almanca konuşuyorum. Aklımdan geçen lisan Almanca, rüyamda geçen dil Almanca, Almanca küfrediyor, Almanca sevişiyorum. Abi resmen Almanım ben!*” röportajın son kısmındaysa milliyetsizliğini şu sözlerle vurguluyor. “*Yeni Almanlarız biz. Bir Alman ne zaman Alman oluyor? Sarışın ve mavi gözlü olunca mı? İlla böyle mi olman gerekiyor? Ben milliyetlere inanmıyorum. Bence çok eski bir fikir bu*”(Arman,2004)

Fatih Akın’ın Türk asıllı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Aynı zamanda bir göçmen olduğu ve bir o kadar da Alman olduğu düşünüldüğünde filmlerinde ki renkliliğin şaşırtıcı olamaması gerekir. İç dünyasında var olan doğu kültürü ve dışa dönük yüzünde ki batılı tarafın birleşiminden oluşan yeni kültürel yapısı içinde her iki dünyanın sinema perdesine yansımaları söz konusudur. Bu anlamda yönetmenin göçmen yönünün onun auteur yönüne sağladığı katkının önemi bir kez daha ortaya çıkmış olmaktadır.

SONUÇ

Baştan beri anlatılanlar ve buraya kadar yapılan çözümlenmeler ışığında Fatih Akın'ın auteur bir yönetmen olup olmadığına bakılmıştır. Bu son bölümde sonuç olarak bütün bu anlatılanlar değerlendirilecek olunursa, bir göçmen yönetmen olarak stilinden ve teknik yorumundan da yola çıkılarak, Fatih Akın için Auteur bir yönetmendir demek mümkündür. Auteur yönünü yaşamından kaynaklı dinamiklerle filmlerine aktarabilen yönetmenin özgünlüğü ise son derece açıktır.

Fatih Akın'ın Auteur bir yönetmen olarak filmlerinde kendi hayatından bolca referans kullandığı görülmektedir. Bu hem Auteur yönetmen olmasından kaynaklanmakta, hem de “*Diaspora Sineması*”nın yönetmenlerinde sıkça karşılaşılan bir özelliktir. Almanya’da Türk asıllı bir göçmen çocuğu olmanın sıkıntıları ile büyümüş olan yönetmen, küçük yaşta çetelerle tanışmış, uyuşturucu kullananlara şahit olmuştur. Sadece *Türk Diasporası* değil çeşitli ülkelerden gelen göçmenlerle bir arada yaşayarak, kültür alış-verişlerinde bulunmuş ve tüm yabancı kimliklerin sıkıntılarına tanık olmuştur. Bu gözlemlerini filmlerinde kullanarak kendi özgün tarzını, hikâyeleme stilini ortaya koymuştur.

Metissage sineması içerisinde önemli bir yere sahip olan Fatih Akın “Üçüncü Kuşak” göçmen bir yönetmen olarak, kendi köklerini, kendi yaşamını ve deneyimlerini kullandığı bir anlamda otobiyografik izler bulunduran filmler çekmiştir. Bu filmler geçmiş ile bugün ve Almanya ile Türkiye arasında bir bağ kurulmasına ve göçmenliğin algılanmasına dair görüşleri yansıtması açısından önemlidir. Onun filmleri aynı zamanda bir hesaplaşma, hatırlama, kendini yeniden tanıma ve tanımlama kaygılarıyla çekilmiştir. “*İki toplum arasında bölünmüş her göçmen, kimlikel bir yaptakçılık deneyimi yaşamak ve göç edişini kendine göre anlamlandırmak durumundadır. Asıl kökleriyle kök salmak arasında bir tercihte bulunması gereken göçmen, yeni rolü ve eskiden sahip olduğu rol arasında bölünmüşlüğü ve ikili mensubiyeti aynı anda yaşar*” (Monkachi, 2006: 67). Fatih Akın içinde bu genellemeler kullanılabilir. Baskın ve ilk dil olarak kullandığı Almancanın yanı sıra Türkçe, İngilizce, İtalyanca, Macarca, Romence v.b. gibi birçok dil ve diller kadar çeşitlilik gösteren çok ulusluluk filmlerine hâkimdir. Müslüman, Hristiyan gibi farklı din mensupları da yine yönetmenin filmlerinde yer alır. “*Eğer küçük yaşlardan itibaren farklı ülkelerden insanlarla birlikte olursan, herkesten*

daha çok şey öğrenirsin tabii. Filmlerimde göçmenlik durumu sadece bir fon. Sadece bunun olduğu filmler de yapıldı, mesela 40 Metrekare Almanya. Ama o benden önceki dönem. Hâlâ acı hikâyeler vardır ama ben kişisel hayatımdan şeyler vermeyi tercih ettim” (Armutçu, 2004)

Bir Türk çocuğu olarak Hamburg’da yaşadığı sıkıntılar, küçük yaşta başladığı çalışma hayatı, çeteler, barlar, kahvehaneler, kumarhanelerle dolu gece yaşantısı ona sevgi, nefret ve şiddeti öğretmiş ve yönetmenin bu duygularla yorumladığı senaryolarında başarılı olmasının yolunu açmıştır. Fatih Akın’ın kendi ifadesiyle *“Benim filmlerimde ne kadar sıcaklık, yakınlık, sevgi hissediyorsan onun kadar gölgesini de yani şiddeti de görüyorsun”* (Dalaman, 22 Şubat 2004).

Fatih Akın’ın ilk filmi olan *“Getürkt- Ot “* kısa filmi, yönetmenin kendi ailesiyle, kendi yazlığında çektiği bir filmidir. Kimi zaman bir otobiyografi gibi ilerleyen filmde, uyuşturucuda yine yönetmenin kendi gerçekliğinin bir parçası olarak sunulmaktadır.

Fatih Akın’a aksanlı kodlara sahip film yapan bir yönetmen olduğu gerçeğinden yaklaşılabilecek olunursa, öncelikle yaşantısını, hayatını ve yakın çevresini ki buna kendisi de dâhil olmak üzere filmlerine yansıtan bir yönetmendir denilebilir. Gençlik yıllarında tanıştığı uyuşturucu ve çeteler özellikle *“Kısa ve Acısız”* filminde kullanılmaktadır. Aslında uyuşturucu Akın filmlerinde kullanılan ortak bir noktadır.

Akın’ın ilk uzun metrajlı filmi olan *“Kısa ve Acısız -Kurz und Schmerzlo“* Auteur yönetmen olarak kendini gösterdiği en güzel filmidir. Film, Akın’ın da doğup büyüdüğü Altona’da geçmektedir. Filmde anlatılan Türk ailenin yaşamı aslında yönetmenin kimi zaman kendi kimi zamansa etrafındakilerin yaşadıkları olaylardan etkilenilerek tasarlanmıştır. Yine yönetmene ait alt kültürler ve vatan-anavatan-gurbet-sıla gibi duygusal anlamlarla yüklü mekânlar ve kodlar filmde bolca vurgulanmaktadır.

Fatih Akın, karma bir toplumsal yapının hâkim olduğu bir ortamda farklı etnik ve dini grup ve milletlerin arasında büyümüş bir yönetmen olarak bu çok kültürlü yapıları da yine kendi senaryosu ile meydana getirdiği filmde kullanmıştır. *“Kısa ve Acısız”* ayrıca Almanya’da yaşayan azınlıklara bakış açısını ve onların sıkıntılı hayatlarını da perdeye aktarmakta son derece başarılı bir filmidir. Akın, filmin senaryosunu gerçek hayatta arkadaşı olan bir Sırp’ın Arnavut Mafyasıyla başının belaya girmesinden

etkilenecek yazmıştır. Ayrıca Fatih Akın kendisi, ailesi ve yakın çevresini de filmin içine ustalıkla katabilmiştir.

İdeolojik açıdan bakıldığında ise Akın, filmlerinde etnik ayrımları göz ardı ederek bireyleri sadece insan olarak sunmayı başarır. Tüm filmlerinde karakterlerin değişik etnik kökenden olması ve bu karakterlerin toplumla sorununun göçmenlik ekseninde olmayışı ulusal sınırlılıkları aştığının bir göstergesidir.

“*Temmuzda- İm July*” ise bir yol filmidir. “*Temmuzda*” bir hayalin ya da henüz başlamamış bir aşkın peşinden giden bir adamın yolda yaşadıkları üzerine kurulu olan bir filmidir. Bu filminden itibaren yönetmenin kullandığı bir başka anlatım metodu, tesadüflerin hayatımızdaki yeridir. Bu durum özellikle “*Yaşamın Kıyısında*” adlı filmde son derece ustalıkla kullanılmıştır. “*Temmuzda*” filmde de insanların hayatları birbirine tesadüfi olarak bağlanmaktadır. Film yönetmenin Auteur özelliği ile değerlendirilecek olunursa, bütün Almanlar gibi Akın ailesi de özellikle temmuz ayında yıllık izinlerini geçirmek için kendi arabalarıyla kara yolunu kullanarak Türkiye’ye gelirler. Bu yolculuk uzun olduğu kadar da maceralıdır. Birçok sınır geçmek zorundadırlar. Birçok farklı kültürle karşılaşır. “*Temmuzda*” filmi de bu kodlar etrafında kurgulanmış bir yol filmidir. Fatih Akın’ın hayatının yaz tatili izlenimlerini anlatmaktadır. Fatih Akın’ın yine bir auteur yönetmen olarak filme dâhil olduğunu ve çocukluğu boyunca her temmuz ayında çıkılan yaz tatilinde uzun süren yol macerasının yansımalarını görmek mümkündür. Filmin, Almanya, Romanya, Yugoslavya, Bulgaristan ve Türkiye boyunca devam eden yolculuğun sinema ekranına iz düşümü olduğu söylenebilir. Bir auteur yönetmen olarak öykü yine Fatih Akın’ın kendi yolculuğudur. Hemen her filmde olduğu gibi bu filmde de Türkiye, bir varış noktası olarak gösterilmektedir. Yine kendisi ve ağabeyi kısa bir sürede olsa filmde görünmektedirler. Akın Filmlerinin hepsinde olduğu gibi uyuşturucu, bu filmde de kullanılmaktadır. Sezen Aksu müzikleri diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde içinde yer almıştır.

Senaryosunu kendisinin yazmadığı Yeni Gerçekçilik kuramının son derece belirgin bir şekilde yansıtıldığı “*Solino*” filmi görünüşte bir İtalyan ailenin hayatını anlatıyor olmasına karşın, daha detaylı değerlendirildiğinde filmde asıl anlatılmak istenen öykünün “göç ve göçmenlik” üzerine kurulduğu görülmektedir. İtalya’dan

Almanya'ya göçen ailenin yaşadığı kopuş, sürekli var olan vatan hasreti ve geri dönülen yerde kurulan mutlu hayat yine yönetmenin kullandığı kodlardandır. “*Solino*” başka bir milletin göç öyküsünü anlatmaktadır. Almanya'ya göçen İtalyan ailenin aslında tamda diğer göçmenlerin yaşadıkları sıkıntı ve duygusal değişimleri etrafında kurgulanmıştır. İş arayan Romano, Gigi ile gazeteyi karıştırmaktadır. Gigi Romana'dan daha çabuk ve daha iyi öğrendiği Almancası ile babasına yardımcı olmaktadır. Buda Fatih Akın'ın kendi hayatında yaşadığı bir gerçektir. 2. kuşak göçmen çocukları ebeveynlerinden daha çabuk ve daha kolay yeni ülkelerine adapte olmaktadırlar. Almancayı kullanabilmeleri onları aileleri karşısında üstün duruma getirmekte bu ise iki kuşak arasında yaşanan kuşak çatışmasını başlatmaktadır.

“*Duvara Karşı*” ise daha agresif ve film noir tarzında olan bir çalışmadır. Fatih Akın bu filmde kullandığı iki olayı bizzat kendisi yaşamıştır. İlki henüz 16 yaşında iken ailesinin baskısından bunalan bir kız arkadaşından yalancı evlilik teklifi almış olmasıdır. Bu tıpkı filminde kullandığı gibi göstermelik bir evlilik olacak, sadece kızın ailesi evlerine geldiğinde evlilermiş gibi yapacaklardı. O zaman bu teklif Akın için komik bir olay olmasına karşın daha sonra film temasını üstüne inşa edeceği ödüllü filmine konu olacaktır. Diğer olay ise çok sevdiği bir kız arkadaşının âşık olduğu Alman sevgilisini ailesinin kabul etmemesi üzerine intihar edişidir ki bu olay Fatih Akın'ı son derece sarsmıştır.

Filmde Almanya'da yaşayan bir Türk ailesi ve onun baskıcı geleneksel yaklaşımlarından bunalan bir kadın ve hayata küsmüş bir Türk'ün arasında gerçekleşen sahte bir evlilik konu edilmiştir. Yine göçmen Türk ailesi, uyuşturucu, Türkiye, Sezen Aksu şarkıları kullanılmış, Cem Akın'da bu filmde yer almıştır. ‘*Duvara Karşı*’ filmi daha önceki filmlerinden ve Metissage Sineması anlatımlarından farklıdır. Karakterlerini Hamburg'dan alıp Türk kültürünün içerisinde konumlandıran yönetmen ikinci ve üçüncü kuşak Türk göçmenlerin Alman kültüründen ve ilişkilerinden zorunluda olsa anavatanlarına geçiş yapmalarının trajik hikâyesini anlatır. Filmde kullanılan dilin genelde Türkçe olması “*Duvara Karşı*”nın diğer metissage filmlerinden farklılıklar taşıdığına göstergesidir.

Aşk, ölüm ve şeytan üçlemesinden aşkı temsil eden “*Duvara Karşı*” ile ölümü ele aldığı “*Yaşamın Kıyısında*” birbirlerinden son derece farklı anlatım diline sahiptirler.

Paralel kurgular, kesişen hikâyeler ile örülü bu filmde tesadüflerin fazlalığı inanırlığı biraz zedelemiştir.

Fatih Akın filmlerinde kullanılan pek çok kod “*Yaşamın Kıyısında*”da kullanılmıştır. Özellikle oyuncu yönetimi konusunda başarılı olan yönetmen, ses kullanımı ile şehrin ve mekânların seslerini son derece özenli bir şekilde filmine aktarmıştır. Soundtrack oluşturmaktaki doğru tercihleri filmi her an sıradanlıktan kurtarmaktadır.

Fatih Akın’ın auteur kimliğinin belki de en az kullanıldığı film “*Yaşamın Kıyısında*”dır. Çevresinde yaşanan sıkıntıları, gözlemlerine dayanarak perdeye aktaran Akın, bu filmde biraz farklı konuları işlemeyi tercih etmiştir. Filmdeki 6 ana karakterden ikisi olgunlaşırken, ikisi ölüyor, kalan diğer ikisiyse çocuklarını anlama ve onlara kendilerini anlatabilme çabasındadır. Ölüm, ebeveynlik ve anne-babalarını anlamayan çocukların hayatlarındaki deneyimlere paralel olarak onları anlama yolculuğunu sunan film, bu ana hatlar etrafında ilerlemektedir. Fatih Akın yıllar sonra tekrar keşfettiği Türkiyeli tarafından baktığı bu filmde göçmenliği bambaşka bir açıdan yorumlarken, Auteur yönünü de başkalarının hayatı üzerinden derlediği gözlemleri ekseninde filmine aksettirmiştir.

“*Yaşamın Kıyısında*” filmiyle farklı bir konuyu beyaz perdeye aktaran yönetmen yine o bildik kodlarını kullanmayı ihmal etmemiştir. Film Türkiye- Almanya hattındaki göçmenler ile kurgulanmış, şaşırtıcı tesadüflerin son derece fazlaca yaşandığı, merkezinde İstanbul’un olduğu bir öyküye sahiptir. Bu defa uyuşturucunun aykırı hayatlara eşlik ettiği görülmektedir. Diğer filmlerinde olan kaçma, kovalamaca ve arayış gibi kavramlar bu filmde de kullanılmıştır. Cem Akın’ın yine yer aldığı sahnelerin varlığı yönetmenin kendisini ve ailesini işin içine sokmasının bir başka örneğidir. “*Yaşamın bütün zıtlıklarını aşırı uçlarda yaşayarak öğrendiği söylenebilir. Bu durum Akın’ın dört filminde de seks, özlem, şiddet, öfke, ihanet, tutku, acı, korku ve kanın harmanı olarak karşımıza çıkar*” (Deliormanlı, 2006: 278).

“*Yaşamın Kıyısında*” filminin siyasi alt-metni, “*Duvara Karşı*”da Türkiye’nin siyasi meselelerine pek karışmayan Akın’ı, Aytan karakterini bir siyasi örgüt üyesi yaparak, Türkiye’de geçen hikâyeyi olabildiğince siyasileştirmiş olmasıdır. Filmin türüne bakıldığı zaman politik bir film olmadığı ancak siyasi bir alt-metin kurmaya

çalışıldığı görülmektedir. Ana iskeletini oluşturan sağlam hikâyesinin sağladığı avantajın yan öykülerle çok fazla dağıtılmış olması, kısa bir zaman içinde işlenen bunca hikâyenin tam manasıyla filme oturtulamamasına neden olmuştur. Yeter'in "*kocamı Maraş'ta vurdular*" cümlesi ile başlayan siyasi göndermeler, filmin ikinci bölümünde Ayten'in örgütü ile yaptığı bir sokak gösterisine kadar uzanır. Ayten'in Alman sevgilisinin annesi Susanne ile Ayten'in örgütsel mücadelesi üzerine mutfakta yaptığı konuşma da dikkate değerdir.

Akın Türkiye için önemli, çok kollu Kürt-Türk meselesini ve Türkiye'deki insan hakları sorgulamasını vermeye çalışarak bir anlamda ifade karışıklığına sebep olmuştur. Diyaloglardaki siyasi göndermeler de karşıt sloganlar gibi oldukça göze batmaktadır. Aslında son derece ilginç ve yönetmenin tarzına uygun olarak aksanlı kodlara sahip yaşam öykülerini anlatan bu film eğer "*Duvara Karşı*"daki yalın dille anlatıla bilseydi son derece etkili olabilecek bir öyküye sahiptir. "*Yaşamın Kıyısında*" filmi, Akın filmografisine bakıldığında biraz daha farklı bir yerde durmaktadır. Filmlerinde kendi tarzını oluşturmayı başarmış olan yönetmen, bu filmde o çizgisinden uzaklaşmıştır. Önceki filmlerinde yaratmış olduğu karakterler filmlerin en önemli dinamiği iken bu filmde karakterler ve yaşadıkları olaylar biraz eksik anlatılmıştır.

Fatih Akın filmlerinde sadece Türkiyeli ötekilerden değil Yugoslav, Yunan, Sırp, İtalyan gibi birçok Almanyalı ötekenden de bahseder. Bu insanlar yönetmenin gerçek hayatında yer almış, bir kısmı en yakın arkadaşı olmuştur. Hatta Adam Bousdoukos Akın'ın ortaokuldan beri hem okul arkadaşı hem de en yakın dostu ve filmlerinde önemli roller oynayan vazgeçmediği bir oyuncusudur. "*Güçlü filmler ortaya çıkarmasının nedeni, tanıdığı ve bildiği şeyleri anlatmasından ve sosyal gerçekleri gözlemleyerek, bunları hikâye etmesinden kaynaklanmaktadır*" (Deliormanlı, 2006: 278). Fatih Akın filmlerini tanımlarken; "*Ben böyle bir ortamda doğup, büyüdüğüme göre filmlerimin de böyle bir ortamdan beslenmesi gayet doğal. Dünya üzerinde yaşayan insanların yarısı kendi ülkelerinde yaşamıyor. Bu insanların kendi durumlarını anlatan filmler yapması kadar doğal bir şey yok. Buna artık göçmen sineması demek doğru olmaz, bu artık dünya sineması olarak tanımlanıyor*" (Erdem, 22 Şubat 2004). Kendi gelenekleri tarafından kuşatılmış, baskı altına alınmış, buldukları toplumda yabancı olarak dışlanmış bu gençleri Almanya'daki gettolarda, hayımlarda, sokaklarda görmek olasıdır.

Fatih Akın Sineması için, son derece özgündür denilebilir. Bunun yanında sanatçının küresel bir dil yakaladığı da yadsınamaz bir gerçektir. Bugün Fatih Akın filmlerinin 35 ülkede gösterilmekte olması bunun en çarpıcı kanıtıdır.

Yönetmen kendi sinemasını “underground” ya da “protest” olarak tanımlarken bunu şöyle açıklar: “Çünkü ana akım sinemada daha ticari olmanız gerekiyor böyle bir baskı oluyor, serbest ve özgür değilsin. Oysa ben aynı zamanda bir sanatçı olarak kalmak istiyorum. Sinema tabii ki ticari bir iş ama ben yıllar içinde sanatçı kimliğimi koruyarak filmler yapmayı öğrendim” (Arman, 13 Mart 2004). Özgünlük ve yaratıcı özgürlük Fatih Akın için son derece önemlidir. Bu sebepten dolayı kendi film yapım şirketi Corazon International’ı kurmuştur. Şirketin ilk çalışması “Duvara Karşı” filmi olmuştur.

Baştan beri anlatılanlar eşliğinde Fatih Akın’ın Sineması özetlenecek olunursa: “sanat kaygısı güden, bağımsız, öznel, evrensel, çok kültürlü, zıt kutuplu, özgün ve yaratıcı bir sineması vardır” (Deliormanlı, 2006: 301) demek mümkündür. Hikâyelerde ki bu ortak anlatım temalarının yanı sıra Fatih Akın’ın çekimleri kurmaca değil, belirgin bir merak uyandırma şeklinde başlar. Seyirci bir sonraki adımı tahmin edemez her an yeniliklere hazırlıktır. Yönetmen elindeki bilgileri azar azar filme katarak, filmin mekân ve kişisel bağlantılarını zamana yayarak seyircisine verir.

Fatih Akın’ın filmleri ideolojik algı oluşturmaktan daha ötedir. Onun karakterleri kendi ideolojisinin peşinde koşar. Açık politik bir ideolojiden öte kendi dünyasında harmanlanmış karışık bir ideolojisi vardır demek daha doğrudur. Sahip olduğu alt kimlikten yola çıkarak yaşadığı toplumun değerlerine kadar dinden, gelenekten ve gelecekte beslenerek oluşturduğu sinemasal söylemlerine bakıldığında, Akın için var olan ideolojileri savunmaktan ziyade kendi ideolojik söylemini oluşturduğunu söylemek daha gerçekçi olacaktır. “Şartların, zamanın ve kişilerin doğruları vardır, diğer bir deyişle filmlerinde modernizmin dayattığı homojenlik, tekdüzelik, mutlak gerçek ve kimliğe rastlanmaz” (Deliormanlı, 2006: 300).

Akın’ın filmleri kurucu çekim yerine seyircide merak uyandırarak başlar; Merak duygusuyla başlayan filmlerde seyirci, yönetmenin azar azar bilgilendirmesiyle karakterler, mekân ve bunların birbiriyle ilişkisi hakkında bilgi sahibi olur. Geleneksel ve popüler anlatılar daha çok kapalı bir yapı gösterirler ve var olan söylemin sürmesine

katkı sağlarlar. Akın'ın filmlerinde ise katı bir ideolojik yaklaşım, bir şey söyleme ve kabul ettirme çabası ya da tek bir doğru yoktur. Filmlerinde modernizmin dayattığı homojenlik ve kimliğe rastlanmaz. Akın'ın filmlerinde, zamansal ve nedensel olarak birbiriyle bağlantılı olayların temsili söz konusudur. Bu bağlamda filmler klasik anlatı özelliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Filmlerinin genelinde sonucu seyirciye bırakır. Seyirci birçok soruyla baş başa kalır. Zaman örgüsü ise baştan sona doğru akmaktadır. Sadece “*Solino*” ve “*Temmuzda*” filmlerinde başa dönüş sahneleri olsa da zaman doğrusal olarak akmaktadır.

Akın'ın bir Auteur yönetmen olarak kendi stilini yansıttığını gösterir bir başka özelliği ise, yönetmenin etnik kimlikler üzerinden film yapmamasıdır. Son derece hâkim olduğu bu konularda insanları bu tür kimliklerinden arındırarak bir ortak potada eritebilmiştir. Hikâyeler karakterlerin kimliklerinde değil insanlıklarında gizlidir. “*Akın sineması evrensel olan duyguları, bireyler üzerinden ele alır. Klasik diasporik filmlerde öykü genellikle göç, göçün getirdiği yabancılaşma ve toplumsal uyumda yaşanan sorunlar olurken, Akın filmlerinde göç ve göçmenlik arka plan olarak kullanılır*” (Deliormanlı, 2006: 302). Bunu bütün filmlerinde görmek mümkündür. Örneğin, “*Temmuzda*”da “*iki Alman karakterin yolculuğu ve aşkını anlatırken, yan rollerde bulunan Türk asıllı oyuncular göçmenlikleriyle değil, anlatıyı destekleyen hikâyeleriyle filmde yer alır. Tüm filmlerdeki karakterler sonuca yönelik hareketlerde bulunarak, olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olacak motivasyona sahiptirler*” (Deliormanlı, 2006: 302).

Yönetmenin bir anlatım özelliği olarak başvurduğu diğer bir unsurda “yabancılaştırma”dır. Bir göçmen aile çocuğu olarak bu durumu son derece trajik öykülerle yaşayan Fatih Akın, genellikle filmlerinde de yaşadığı bu olayları kullanmayı tercih etmiştir.

Fatih Akın hemen her filminde tesadüfleri hayatın en temel kuralı olarak gösterme eğilimini barındırır ve bu tesadüfler eşliğinde kullandığı paralel kurguyu inandırıcı kılmaya çalışır. Fatih Akın'ın Sineması sıradan ve gündelik olayların içinde bulunan dramı anlatırken normalden çok anormali, ilginç olanı, alışılmamış olanı değil tesadüfü tercih eder.

“*Duvara Karşı*” filminde yönetmen ve senarist olarak önemli bir çıkış yakalamıştır. Berlin Film Festivali’nde “*Altın Ayı*” ödülünü, Metin Erksan’ın “*Susuz Yaz*” filminden yıllar sonra kazanan ikinci Türk yönetmen oldu. İkinci kuşak Türk gençlerinin çevreleriyle yaşadıkları çatışmalardan yola çıkan filmde aşk, hikâyedeki çıkmaz noktalardan biri olarak, melodram unsurlardan yararlanmıştır. Trajik olanı anlatırken hep hüznü bir komedi durumu, iç içe hallerin ve duygu durumlarının yansıması verilmiştir. Toplumsal bir konunun içinde bireysellik barındıran hikâyelerini anlatmayı tercih etmiştir.

Sonuç olarak bir yönetmenin auteur olup olmadığını değerlendirmek için üç kritere bakılması gerekmektedir. Teknik ustalık başlığı altında kendi filmlerine, film dilini uygulayabilip uygulayamadığının değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu anlamda yönetmenin gerek etkilendiği film akımları ve gerekse kendine has yarattığı görüntü dilini filmlerine aktarabildiği söylenebilir.

İkinci olarak kendi filmlerinin bütününde kullandığı ortak özellikler sayesinde yönetmenin kişisel imzasının filmlerde olup olmadığı yani kişisel tarzına bakılması gerekmektedir. Bu anlamda Fatih Akın için özellikle diaspora sinemasının keskin sınırlarının dışına çıkabilmiş, göçmenliği ve Avrupalılığı bir potada eritebilmiş, gerek gurbet gerekse sıla bağlamında yerel ile evrenseli harmanlayabilmiştir denilebilir. Yönetmen her filminde farklı bir tarz denemesine rağmen özellikle tez içinde detaylı olarak anlatılan ortak ve aksanlı kodların tekrarlı kullanımı ile kendi tarzını ve imzasını filmlerinin bütününe atmıştır.

Akın için yapılabilecek son değerlendirme ise filmlerine kattığı içsel anlamdır. Yönetmenin felsefesini yansıttığı, kendine has, ayırt edici, kişisel söylemi ve kullandığı anlatı dilidir. Fatih Akın’ın auteur kuram bağlamında teknik ustalığının özellikleri, sitilinin oluşumu açısından sinema dilinin özellikleri, sinemasındaki içsel anlam, mekân, karakter özellikleri bakımından analiz edildiğinde ortaya çıkan sonuç onun özgün sitilinin olduğudur. Bunun yanı sıra mekân seçiminden, kamera hareketlerine değin her türlü teknik detayda ve özellikle ruhsal çözümlerinde belirgin bir tarzının olduğu görülmektedir.

Fatih Akın’ın göçmenliğinden, ailesinden, marjinal seçimlerinden süzerek oluşturduğu yaşanmışlıklarını ve hayat birikimlerini filmlerinin içine son derece

ustalıkla katabildiği gör÷lmektedir. Onun gözlemci ve analizci yönü de göz önüne alındığı zaman Akın için özgün ve auteur bir yönetmendir demek doğru olacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam
- Akbulut, H. (2012). *Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest
- Akın, F. (2013). *Sinema Benim Memleketim*, (Çev.: Barış Tut) İstanbul: Doğan Egmont (2011)
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev.: Zahit Atam). İstanbul: Doruk, Oxford University Press, (1976)
- Aslantepe, M. (2012). *Sinema Okur Yazarlığı*. İstanbul: Umuttepe
- Aydın, S. (1998). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Ankara: Öteki.
- Bayraktar, D. (2003). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, İstanbul: Bağlam
- Bazın, A. (2013). *Sinema Nedir?*. (Çev.: İbrahim Şener), İstanbul: Doruk
- Biryıldız, E. (1998). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta
- Biryıldız, E. Çetin-Erus, Z. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* İstanbul: Es Yayınları
- Canatan, K. (1990). *Göçmenlerin Kimlik Arayışı*, İstanbul: Endülüs
- Chansel, D. (2003). *Beyaz Perdedeki Avrupa Sineması ve Tarih Eğitimi*, (Çev.: Nurettin El Huseyni), İstanbul: Tarih Vakfı
- Connolly, W. (1995). *Kimlik ve Farklılık*, (Çev.: F. Lekesizalın), İstanbul: Ayrıntı
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer
- Deliormanlı, E. (2011). Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması, Serpil Kirel (ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, (ss.273-301), İstanbul: Parşömen
- Demirbilek, A. (1994). *Dünya Sinema Tarihi*, Eskişehir: MSM

- Demirel, Ö. (2001). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal*. Ankara: Pegem.
- Duncan, P. (2003). *İngiliz Sineması: Kimlik Arayışı*, (Çev.: A. Fethi), iç. G. Nowell Smith
- Durham, P. (1999). *Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon*. (iç. H. Naficy) (ed.) Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place Routledge: New York
- Esen, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta
- Faist, T. (2003). *Ses ve Uluslararası Göç ve Sınırşan Sosyal Uzay Dinamiği*, (Çev.: Azad Zana Gündoğan), İstanbul: Bağlam, Oxford University Press.
- Faist, T. (2003). *Uluslararası Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar*, (Çev.: Azad Zana Gündoğan, Can Nacar), İstanbul: Bağlam
- Garafola, L. (Ekim 1993). *Journals Received*, 11(2), (ss.89-93), (ed.) *Dünya Sinema Tarihi*. çev: Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı, (Hayes, 1961: 11).
- Gencer, S. Ş. (2003). *Almanyalı Türk Türkiyeli Alman, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, İstanbul: Bağlam
- Gitmez, A. (1979). *Dış Göç Öyküsü*. Ankara: Maya
- Gitmez, A. (1983). *Yurt Dışına İşçi Göçü ve Geri Dönüşler*. İstanbul: Alan
- Göktürk, D. (2001). *Turkish Delight German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Graham, P. (2003). *Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler*, iç. G. Nowell-Smith
- Güney, Ü. (2012). "Çokkültürcülük, Kimlik ve Göçmenler", Ülkü Sözbir Fındıkçıoğlu, E. Zeynep Güler(ed), *Almanya'ya Emek Göçü*,(ss.57-68), İstanbul: Yazılama
- Güvenç, B. (1996). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi
- Güvenç, B. (1998). "Türkiye'de ve Almanya'da Türk Olmak", *Türk Alman Sempozyumu*, Hamburg: Körber Vakfı
- Hall, S. (1998). *Kültürel Kimlik ve Diaspora*. (Çev.: İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi

- Henderson, B. (1983). *Filmde Zaman, Kip ve Çatı*. Yıllık A.Ü.Basın Yayın, 8(8)130-134
- Herbert, G. (1979). *Making Sense of America*. İstanbul: Bağlam
- Hoffmann, R. (1979). *Gerginlik Fethi, (The Conquest of Tension)*,(s,13-14), İstanbul:Bağlam
- Homi, K.B. (1990). *Dissemi Nation: Time, narrative, and the margins of the modernization*, iç. H.K. Bhabba (ed.) Nation and Narration. Routledge: London
- Homi, K.B. (1996). *Culture's In-Between* iç. S. Hall, P. Du Gay (ed). Nation and Narration. Routledge: London
- Işık, İ. (1990). *Kültürümüzün Kimliği*. İstanbul: Ünlem
- İçduygu, A. (2006). Europe, Turkey, and International Migration: An Uneasy Negotiation, (Avrupa, Türkiye ve Uluslararası Göç: Bir Huzursuz Müzakere), Presentation at the Migration Working Group Wednesday, *European University Institute (EUI) Sala Seminario 2*, Badia Fiesolana via dei Roccettini, (s,11-12).
- Jassen, S. (1999). *Guest and Aliens, (Misafir ve İttifak)*, New York: The New Press
- Kafesoğlu, İ. (1993). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora
- Karagöz, R. (2007). *Almanya: Yeni Yurt, Son Göçün Anatomisi*. İstanbul: Fide
- Karakuş, M. (2001). *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Kaya, A. (2000). *Berlin'deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu*, İstanbul: Buke
- Kaya, A. *Euro Türk Araştırma Raporu Bilgi Üniversitesi Göç*. Ar.Mer. İstanbul: Mayıs 2005.
- Kentel, F. (Mayıs 2005). *Euro Türkler Araştırma Raporu*. Bilgi Üniversitesi Göç Araştırmalar Merkezi, Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3, İstanbul: Bağlam

- Kentel, F.-Kaya, A. (1999). *Göç Çalışmaları, Belçika Türkleri Türkiye İle Avrupa Birliği Arasında Köprü mü Engel mi?*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Keser, U. (2005). *Türkiye'den Belçika'ya Göç Etmiş Olan Türkler İle Belçikalılar Arasındaki Kültürel Uyum Sorununa Kesitsel Bir Bakış; Anvers ve Mol Örnekleme*. Ankara: Atılım Üniversitesi
- Kirel, S. (2011). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. İstanbul: Parşömen
- Kongar, E. (1987). *Demokrasi İşçinin Ekmeğidir*. Ankara: Türk Harp-İş Yayınları,
- Kongar, E. (1987). *Toplumsal Değişme*. İstanbul: Remzi
- Kula, B. (1993). *Alman Kültüründe Türk İmgesi 2*, Ankara: Gündoğan
- Kuruyazıcı, N. (2001). *Almanya'da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışması*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı
- Küçükcan, T. (2003). Avrupa'da Kültürel Çoğulculuk, Göçmenler ve Türk Toplumuna, 3. *Uluslararası Mevlana Kongresi, Selçuk Üniversitesi, 5-6 Mayıs 2003, Konya*, 58.
- Künüçen, H.-Ateş, N. (2003). *Fatih Akın'ın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi*, Doğu Akdeniz Üniversitesi, www.academia.edu
- Kymlicka, W. (1998). *Çok Kültürlü Yurttaşlık*, (Çev.: A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı
- Marks, K. (1978). *Kapital*, (Çev.: A. Bilgi), İstanbul: Sol
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (A Dictionary of Sociology). (Çev.: Osman Akınhay), İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları
- Naficy, H. (1999). *Between Rock and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema* iç. H. Naficy (ed.) *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. Routledge: New York
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking (Aksanlı Sinema: Vurgulu ve Diasporik Film Yapımı)*. Princeton University Press: Princeto
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking, Aksanlı Bir Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Yapımı*, Princeton University Press and copyrighted, s,14

- Nuri, B. (1994). *Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege
- Odabaşı, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora
- Öngören, T. (1994). *İletişim Notları*. İstanbul: Yedirenk
- Özbek, Y. (2012). *Misafir İşçi'den (Gastarbeiter) Alman Türkler'e (Deutschtürken) Almanya'ya Emek Göçü'nün Tarihi*, Ülkü Sözbir Fındıkçioğlu, E.Zeynep Güler(ed), *Almanya'ya Emek Göçü*,(ss.13-21), İstanbul: Yazılama
- Özdemir, S. (2003). *Kara Filmler*. İstanbul: Altıkırkbeş
- Özer, İ. (2004). *Kentsel Değişme*. Bursa: Ekin
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: DonKişot
- Rentschlker, E. (1996). "Almanya: Nazizm ve Sonrası", (çev:Ahmet Fethi), İstanbul: Kabalcı, *Dünya Sinema Tarihi*, (2003) İdenty, Cultur and The Post Modern World. Athens: University of Georgia Press
- Rist, R. (1978). *Guestworkers in Germany*. New York: Praeger Publishers.
- Sarısozen, N. (1995). *Almanya'da Yabancı Türkiye'de Almanca*. Ulm: Merhaba
- Sarris, A. (1962). *Notes on the Auteur Theory in 1962*.
- Seeblen, G. (2003). "Bir Metissage Sineması olarak Fatih Akın Filmleri'nde Yabancılaşma ve Yabancı'lık", *Medya ve Popüler Kültür*, (Çev.: Enderhan Karakoç), Konya: Literatür
- Sivas, A. (2011). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*, Serpil Kirel(ed.) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*,(ss.121-147) İstanbul: Parşömen
- Sönmez, I. (2011). *Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları*, Serpil Kirel (ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, (ss.251-273) İstanbul: Parşömen
- Stam, R. (2000). *Film Theory An Introduction, (Film Teorisine bir giriş)*, Biritiss Libray: England, (s.84)
- Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*, (Çev.: Selda Salman, Çiğdem Asatekin), İstanbul: Ayrıntı (2014)

- Suavi, A. (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Ankara: Öteki
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis
- Şen, F. (1996). *Almanya'da Ayrımcılık*, Köln: Önel
- Şenol, H. (1991). *Bizim Almanya*. Ulm: Merhaba
- Tanrıdağlı, D. (2007). *Kara Film-Film Noir*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Tapan, N. (2001). *İki Kültür Arasında Bir Köprü*. Ankara: Kültür Bakanlığı
- Taşdelen, M. (2000). *Avrupa'da Yeni Kuşak Türk Gençliği*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Taylor, C. (1996). *Çokkültürcülük*, (Çev.: Y. Sağlam), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Teber, S. (1980). *Göçmen İşçilerin Davranış Bozuklukları*. İstanbul: Konuk
- Tekin, U. (2012). Unutulan Tarih: Almanya'da Ford Grevi, Ülkü Sözbir Fındıkçioğlu, E.Zeynep Güler(ed), *Almanya'ya Emek Göçü*, (ss.71-80), İstanbul: Yazılama Türk Dil Kurumu Sözlüğü.
- Türkdoğan, O. (1983). *Kültürel Değişme ve Toplumsal Çözülme*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. Ankara: Dost
- Vassaf, G. (1998). *Cennetin Dibi, Modern Zamanda Eğlencelik Hayat*. İstanbul: İletişim
- Wallerstein, I. (1998). Ulusal ve evrensel Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?. Kültür, *Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, Antony King(der.) içinde. (Çev.: Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim Sanat
- Wanrig, G. (1975). *Almanca Sözlük*, Deutchland Dictionary, s.2253.
- Watson, C. W. (2000). *Multiculturalism,(Multikültür)*, Buckingham: OpenUniversity press
- Werbner, P., Modood, T. (1997). *Debating Cultural Hybridity*. London: Zed Boks
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (Çev.: Zafer Aracagök, Bülent Doğan), İstanbul: Metis, (1969)
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı

- Yanıkkaya, B. (2003). *Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (3),(s.135), İstanbul: Bağlam
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalarda*. Ankara: De Ki
- Yaşar, A. (2012). "Türkiye İle Almanya Arasındaki Göç Hareketleri ve Değişim:Veriler ve Gözlemler Işığında İki Ülke Arasındaki Göç Hareketlerine ve Yol Açıkları Değişime İlişkin Bir Değerlendirme", Ülkü Sözbir Fındıkçioğlu, E.Zeynep Güler(ed), *Almanya 'ya Emek Göçü*,(ss.29-48), İstanbul: Yazılama

SÜRELİ YAYINLAR

- Wollen, P. (1987). *Learning the Media: An Introduction to Media Teaching*, (Medya Okur Yazarlığı: Öğretim Ortamı İçin Giriş) Palgrave Macmillan, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, yıl: 2004, 37(1), 122-140.
- Özkan, Z. (2009). "Günümüz Türk Sineması'nın Dünya Sinemasındaki Yeri", *Journal of Azerbaijani Studies Dergisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi
- Asutay,H.-Atik,O. (2012). "Fatih Akın'ın "Kurz Und Schmerzlos" Filminde Türk Alman Gençlik Alt Kültürlerinin Yansımaları", *Journal of World of Turks*, Köln Vakfı Yayınları
- Asutay,H.-Atik,O. (2013). "Dış göç Yazınında Kimlik Arayışının İzleri", *Trakya Üniversitesi, Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 15(1), Haziran 2013.
- Ayata,İ. (1999). "Almanya'da Göçmen Kültürü:Resmi Dayanışma ile Vesayetçi Çok Kültürcülük Arasında".*Toplum ve Bilim*, 82
- Bergfelder, T. (2005). "Avrupa Sineması'nı Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihi için Kavram ve Öneriler, *Toplumbilim, Avrupa Sineması Özel Sayısı*,18
- Bordwell,D.-Thomson,K. (2004). "Film Art, In Introduction, (Fim Sanatı Yeniden Tanıtım)", *Sinema*, 23,(s.61)
- Bozkurt,G. (1998). "Türkiye'de ve Almanya'da Türk Olmak", *Türk Alman Sempozyumu*, ,Alman Olmak Nedir?, Türk Olmak Nedir?", Hamburg: Körber Vakfı sayı: 82, Güz

- Büyükdövençi, S.-Öztürk, R. (1997). "Postmodernizm ve Sinema", *Bilim ve Sanat*, Ankara.
- Çapan, S. (1968). "Yeni Alman Sineması Yeni Sinema", *Yeni Sinema*, Sayı 15.
- Çevik, A. (1999). "Avrupa'daki Göçmen Türklerde Kimlik Sorunlarının Reaktivasyonu", *Türkiye Klinikleri Psikiyatri Dergisi*, Sayı: 1
- Elmacı, T. (2011). "Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu", Serpil Kirel (ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, (ss.99-121) İstanbul: Parşömen
- Eren, N. (Temmuz 2000). "Dış Göç Yaşantısının Dinamikleri ve Psikolojik Sonuçları", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı:36
- Esen, Ş. (1993). "Türk Sinemasında Dış Göç Olayı". *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 4(1), 19-28.
- Fırat, D. (2003). "Göçmenlerle İlgili Fransız Sosyolojik Düşüncesinin Bir Sonucu Olarak "Ötekileşmiş" Kültürel Kökenin Yeniden Keşfi". *Toplumbilim*, Göç Sosyolojisi Özel Sayısı,17.
- Kambur, A. (2005). "Göçmenliğin Gölgesinde", *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, 18.
- Kaya, A. (1999). "Türk Diasporasında Etnik Stratejiler", *Toplum ve Bilim Dergisi*,(82)
- Kuray, G. (2007). "İtalya'da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri", *Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı*, 33(1.2), 331-345.
- Kurtuluş, B. (1999). "Göç Süreci ve Özellikleri", *Türk Dünyası Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 2, İstanbul.
- Monkachi, N. (2003). "Sınırdaki İki Örnekten Hareketle Göç Sosyolojisini Yeniden Düşünmek: Kazablanka'daki Fransızlar ve Pariste'ki Amerikalılar". *Toplumbilim Göç Sosyolojisi Özel Sayısı*,17.
- Süalp, T. A. (Ocak 2005). "Yedinci Kıta", *Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 18
- Ülkü, R. (2004). "Sinema ve Kuram Eleştirisi", Cantekin, *Ütopiya Dergisi*, Sayı:10, Ankara.

- Yalçın, L. (1999). "Fransa ve Almanya'daki Göçmen Türk Toplulukları", *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı: 82, Güz
- Yeğenoğlu, M. (2002). "Küreselleşen Dünyada Çok Kültürcülük ve Konukseverlik". *Toplum ve Bilim*, 92, 120-137.
- Yıldırımoglu, H. (2005). "Uluslararası Emek Göçü "Almanya'ya Türk Emek Göçü", Avrupa Türk İşadamları ve Sanayicileri Derneği (ATİAD). Gelişme Raporu
- Yılmaz, R. (2012). "Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 103-116.

GAZETE ve DERGİLER

- Aksoy, A. (Şubat 2005). "Fatih Akın ile Söyleşi", *Virgül Dergisi*, 81, 34.
- Alakuş, B. (01 Ağustos 2003). "Yönetmen "Buket Alakuş Sineması" röportajı, Hamburg, www.sinemayakurdi.com/kurt-yonetmenler
- Arman, A. (13 Mart 2004). "Abi Kendimi Resmen Alman Hissediyorum", *Hürriyet Gazetesi*
- Armutçu, E. (21 Şubat 2004). "İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Fatih Akın", *Hürriyet Gazetesi*
- Astruc, A, "Du Cinéma , (Sinema Defterleri), 1951 Yılından Beri Yayımlanmakta Olan *Aylık Fransız Sinema Dergisi*
- Dalaman, M. (22 Şubat 2004). "Altın Ayı Üçüncü Kuşağın", *Milliyet Gazetesi*, (s.6)
- Erdem A. (22 Şubat 2004). "Annemin Tepkisinden Korktum", *Sabah Gazetesi*
- Erdem,A. (13 Mart 2004). "Alman Sanatında Avrupalı Türk Fırtınası", *Hürriyet Gazetesi*
- Özgentürk, I. (31 Aralık 1979). "Almanya'da Bugün", *Cumhuriyet Gazetesi*
- Parkan,M. (2004). "Uğur Mutlu Parkan'la Bilim ve Tarih", *Film Dergisi*, Temmuz–Ağustos Sayısı, 63.

Taşçıyan, A. (27 Şubat 2004). “Bu Film Yeşilçam, Arabesk ve Alman Punk’ı Karışımı”,
Milliyet Gazetesi

Uçar, E. (Temmuz-Ağustos 2003). “Köprünün Üzerinde ve Doğü’ya Doğru”, *Fatih Akın Söyleşisi, Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı:10, (s.47)

TEZLER ve MAKALELER

Ataman, B. (2002). *Zaman Serisi Çözümlemesinde Bölüntüsel Bütünleşme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Hıdıroğlu, İ. “Yeşilçam Sineması’nda bir Auteur”, Makale, 2011

Hıdıroğlu, İ. (2002). *Ertem Eğilmez Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işıkoğlu, D. (2005). *Kültürlerin Kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya’daki 2. ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Petersen, W. (1958). “A General Topology of Migration”, Makalesi, (1958)

Truffaut, F. (1954). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim”, Makale(1954). “

Tosun, A. F. (2008). *Almanya’da Yaşayan Türk Yönetmenlerin Filmlerinde Göçmen Olgusu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yıldız, P. (2008). *Yesim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://konrad.org.tr>, Erişim Tarihi: 23.06.2015

www.filhafizasi.com, Erişim Tarihi: 23.05.2015

cstgroup.org/pages/bildiri_ozetleri.htm, Erişim Tarihi: 20.06.2015

<http://en.wikipedi.org/wiki/ghetto>, Erişim Tarihi: 22.06.2015

<http://filmportal.de/df/cb>, Erişim Tarihi: 12.04.2015

<http://sinemakafasi.com/2013/04/08/sinema-kurami>, Erişim Tarihi: 23.06.2015

<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf>, Erişim Tarihi: 10.04.2015

Kulaoğlu, T. (Aralık 2002). "Türk Alman Sineması ve Kimlik Derdi", Kozmopolit Dergisi, <http://www.kozmopolit.com/Aralik02/Kultur/TK3.htm>, Erişim Tarihi: 10.04.2015

ozdenu.blogspot.com/2012/01/andre-bazin-in-sinema-kurami.htm, Erişim Tarihi: 11.06.2015

Özdemir, S. T. (11.10.2011). "Barış Saydam söyleşisi" <http://www.hayalperdesi.net/>, Erişim Tarihi: 12.06.2015

Sinema Yazıları, Özel Dosya, Sinemada Akımlar3:Yeni Gerçekçilik Akımı-Fil'm Hafızası\ www.filmhafızası.com, Erişim Tarihi: 15.04.2015

www.belgefilm.com, Erişim Tarihi: 19.04.2015

www.beyazperde.com/film, Erişim Tarihi: 18.06.2015

www.birikimdergisi.com/birikim/makale, Erişim Tarihi: 15.02.2015

www.kulturbakanlığı.org.tr, Erişim Tarihi: 15.02.2015

www.sinema.com/yazi, Erişim Tarihi: 23.04.2015

www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=772, Erişim Tarihi:15.02.2006

www.wikipedia.org/wiki/kulturel_kimlik, Erişim Tarihi: 23.06.2015

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Elif Yıldırım
Doğum Yeri ve Tarihi	Gümüşhane, 1974
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV.Sinema
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	2.Oyun-Oyuncak Kongresi
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT Erzurum Radyosu
Projeler	Erzurum ve Çevresinde yaşanan Ermeni Olayları İle İlgili Belgesel Çalışması
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	elif@atauni.edu.tr
Tarih	14\06\2015